- Урнов М
    -

Урнов М
Роберт Луис Стивенсон (Жизнь и творчество)

М.Урнов

Роберт Луис Стивенсон (Жизнь и творчество)

В читательской памяти Роберт Луис Стивенсон нередко оказывается автором одной книги. Называют имя Стивенсона и вслед за ним, как исчерпывающее его пояснение, - "Остров Сокровищ". Особая популярность "Острова Сокровищ" в школьной среде укрепила за произведением Стивенсона репутацию книги открытой и очень доступной, а за ее автором - славу литератора, пишущего для юношества. Подобное обстоятельство побуждает видеть в этом романе, как и в творчестве Стивенсона вообще, явление более простое и по значению своему довольно узкое (приключения, увлекательность, романтика) в сравнении с действительным его смыслом, реальным значением и воздействием.

Между тем сложнейшие узлы многих литературных проблем на английской почве сходятся как прежде, так и теперь к творчеству Р. Л. Стивенсона. И когда, например, крупный современный писатель Грэм Грин ставит это имя в ряд наиболее влиятельных своих учителей, такой жест на первый взгляд кажется неожиданным и даже произвольным: Грин - новейший психолог, предпочитающий для наблюдений теневую сторону душевного мира, и Стивенсон - создатель столь "легкой" книги, вроде "Острова Сокровищ"?! Чтобы понять выбор Грэма Грина, чтобы проследить линии соединения таких фигур, как Достоевский и Стивенсон, или связи Стивенсона с Теккереем, с Уолтом Уитменом или же с Уилки Коллинзом, чтобы уяснить своеобразие Стивенсона и его значение, надо вспомнить о нем - авторе многих других, кроме "Острова Сокровищ", книг и разобрать пристальнее очевидную романтику, так явственно выделившую его творчество.

Не только книги, почти в равной мере и биография Стивенсона способствовала его популярности. Цельность характера, мужество поведения, необычность фона и обстановки, в которой оказывался Стивенсон, драматизм судьбы - все волновало воображение. Имя писателя сопровождали легенды. Его жизнь представлялась, как и книги его, то совершенно открытой, вполне доступной пониманию, то таинственной, не

вдруг легко объяснимой. Бродили слухи, складывались разноречивые мнения, и одни и те же биографические факты являлись на печатных страницах то в розовом, то в черном свете.

В 1901 году Уильям Хенли, некогда заметный и влиятельный литератор, бывший друг и соавтор Стивенсона (совместно ими написано несколько пьес), заявил во всеуслышание, что созданные семейным кругом представления о Стивенсоне сильно приглажены, что он вовсе не был "ангелом с засахаренными крылышками". Не суть самих слов, в большей степени акцент, с которым они были произнесены, подстрекнул другую крайность, задал тон, породив страсть и стиль сенсационно-"разоблачительного" толкования Стивенсона. Отношения между Хенли и Стивенсоном - тема сложная; все же можно напомнить, что в их дружбе давно обозначилась трещина. Хенли дал повод к затяжной ссоре, виной тому был его характер, писательские наблюдения над которым отразились в знаменитом персонаже "Острова Сокровищ" Джоне Сильвере.

Двухтомная биография Стивенсона, написанная его двоюродным братом Грэхэмом Бэлфуром и появившаяся год спустя, не разъяснила сомнений и не внесла умиротворения. Теперь читатель мог вооружиться новыми сведениями, и все же было заметно, что автор "Жизни Роберта Луиса Стивенсона" сэр Грэхэм Бэлфур урезывает факты и оставляет недомолвки.

После смерти в 1914 году жены писателя, Фанни Стивенсон, на аукционе в Нью-Йорке пошли с молотка его письма, разные рукописи, возбудившие естественный интерес и понятное любопытство. В недремлющих очах "разоблачителей" зажегся лихорадочный огонек, и начали являться статьи и книжки, "проясняющие" портрет Стивенсона. Обрывочные сведения и намеки служили основанием для решительных выводов и широких концепций. Критическая мысль вертелась вокруг нескольких "проблем" интимного свойства, извлеченных из туманных лет стивенсоновской юности. Больше всего горячила страсти неясная история отношений Стивенсона к Кэт Драммонд, юной певичке из ночной таверны. Будто бы он горячо полюбил обесчещенную девушку, тяготившуюся предосудительным ремеслом, собирался жениться на ней, но отцовский ультиматум заставил его капитулировать. Как это было и что именно было, до сих пор остается неясным. Ничто, однако, не помешало представителям стороны, действовавшей под девизом "Стивенсон не был ангелом", широко обсуждать его нравственный облик, суть его характера и литературной позиции.

О крикливо-сенсационном свойстве наиболее рьяных выступлений

этого толка может дать представление хотя бы заголовок статьи Джорджа Хеллмана "Стивенсон и проститутка", опубликованной в журнале "Америкэн Меркюри" (1936). "Проблема" Лу Стивенсон - Кэт Драммонд определила сюжет ремесленного "любовного" романа (1927) Джона А. Стюарта, автора двухтомной биографии писателя (1924), "критической", как подчеркнуто в подзаголовке. Особые усилия к тому, чтобы обесславить и принизить Стивенсона, приложив Е. Ф. Бенсон, сын архиепископа кентерберийского, в своем язвительном выступлении "Миф о Роберте Луисе Стивенсоне" на страницах журнала "Лондон Меркюри" (июль - август 1925 года).

Отзвуки этой полемики слышны до сего времени, хотя страсти давно утихли. Еще можно видеть вялые круги от шумного всплеска, произведенного "иконоборцами" в 20-30-е годы, и в то же время еще держится традиция дидактико-романтического толкования стивенсоновской биографии. Каким бы ни был шум, поднятый вокруг Стивенсона в 20-е и 30-е годы, его последствия выражаются не одними минусами. Критическое отношение к моделям приглаженного Стивенсона сменило тон и стиль и в книге Мальколма Элвина "Странный случай с Робертом Луисом Стивенсоном" (1950), приняло вид серьезного и обдуманного обсуждения спорных вопросов.

Появление новых материалов о Стивенсоне, возросший интерес к нему, потребность истины вызвали необходимость углубленного изучения его жизни и творчества. В 1951 году вышло большое исследование жизни Стивенсона - книга Дж. Фернеса, эпиграфом к которой автор поставил слова из последнего монолога шекспировского Отелло: "Скажите обо мне то, чем я на самом деле являюсь. Ничего не смягчайте, ничего не припишите по злобе". Эта книга - первый обстоятельный свод обширного материала и основательная попытка разобраться как в сути дела, так и в частностях, не подменяя одно другим и не смягчая произвольно акцентов.

В 1957 году Ричард Олдингтон, талантливый писатель и знаток литературы, выступил с книгой о Стивенсоне. Живое исследование писателя о писателе всегда представляет интерес, а в условиях, когда возникает необходимость сказать смелое и решительное слово в защиту честного имени и доброго дела, этот интерес приобретает принципиальное значение. Тон и дух убежденного достоинства, с каким рассуждает Олдингтон, мысль и слово опытного человека и профессионала высоко поднимают его книгу над многими произведениями, перегородившими колючим частоколом путь к живому Стивенсону.

Название книги Олдингтона "Портрет бунтаря", как и монографии

Фернеса "Плавание против ветра", выражает суть их представлений об авторе "Острова Сокровищ", его жизненной и творческой позиции.

Роберт Луис Стивенсон - романтик, вполне убежденный и вдохновенный, сам выражение и пример провозглашенных им принципов, но романтик особого склада, не столько сторонник, сколько противник романтизма начала прошлого века, тех его идей и настроений, которые исходили от эгоцентрического индивидуализма, лишь себе желавшего воли.

Стивенсон - основоположник, теоретик и ведущая фигура английского романтизма последней четверти XIX века, значительного литературного направления, которое принято называть неоромантизмом в отличие от романтизма первых десятилетий века. Самым значительным неоромантиком, помимо Стивенсона, был Джозеф Конрад.

Противодействие духовной инерции, потребность самостоятельности, бунт против нравственного шаблона и бытовой условности сказались у Стивенсона рано и послужили толчком для его романтических исканий. Едва он стал литератором, как выразил озабоченность кризисными явлениями, эстетскими и упадочническими настроениями. К сожалению, все мы в литературе играем на сентиментальной флейте, и никто из нас не хочет забить в мужественный барабан, сказал он на страницах очерков "Путешествие внутрь страны", изданных в 1878 году. В этих словах сожаление соединяется с отчетливым пожеланием. В статье "Уолт Уитмен" та же беспокоившая Стивенсона мысль представлена уже как личная установка, принятая на себя задача и широкий призыв: "Будем по мере сил учить народ радости. И будем помнить, что уроки должны звучать бодро и воодушевленно, должны укреплять в людях мужество".

Принцип мужественного оптимизма, провозглашенный Стивенсоном в конце 70-х годов, явился основополагающим в его программе неоромантизма, и он следовал ему с убежденностью и воодушевлением. Особым смыслом в этой связи наполняется предпочтительный интерес Стивенсона к молодому возрасту: герои Стивенсона, всех его знаменитых романов - юноши или совсем еще молодые люди. Подобное пристрастие вообще свойственно романтизму. У Стивенсона увлечение временем юности приходится на "конец века", протекает в кризисные для Англии десятилетия и по одной этой причине, как проницательно заметил видный писатель Генри Джеймс, обретает философский смысл. Автор "Острова Сокровищ" ценит здоровую юность, смотрит на мир как бы ее глазами, широко открытыми и ничем не замутненными. Не расслабленное и болезненное, а жизнелюбивое, яркое мироощущение здоровой юности

передает он в своих книгах, помещая юного героя в среду отнюдь не тепличную, сталкивая его при посредстве увлекательного сюжета с чрезвычайными обстоятельствами, требующими напряжения всех сил, энергичных, самостоятельных решений и действий.

"Я пришел к его порогу почти что нищим, почти ребенком, и чем он встретил меня? Коварством и жестокостью" - вот ситуация, в которой оказывается с первых самостоятельных шагов бездомный сирота семнадцатилетний Дэвид Бэлфур, герой романов "Похищенный" и "Катриона". Неопытный и благодушный, влекомый радужной надеждой, он сразу, без психологической подготовки или передышки, без предупредительных знаков с чьей-либо стороны сталкивается с насилием и злобным коварством. Вполне возможно было ожидать духовного потрясения, неизгладимой обиды, растерянности. Ничего подобного со стивенсоновским романтическим героем не происходит. Следует совсем иная реакция, и потому прежде всего, что при всей приподнятости и беззащитности его романтического воображения он не страдает эгоцентризмом и не мучается болезненной рефлексией. Раздумье Дэвида Бэлфура о трагическом положении тут же перебивается энергичной мыслью: "Но я молод, отважен..." Дэвид Бэлфур рассуждает, как юный Робинзон Крузо, очутившийся на необитаемом острове. Это сопоставление возникает невольно, его подсказывает и сам автор, когда его герой попадает на дикий, безлюдный островок.

В последнюю треть прошлого века "Робинзон Крузо" сделался вдруг необычайно притягательным для разных английских писателей. Им зачитывался Томас Гарда. К нему тянулся и над ним раздумывал Стивенсон. "Робинзон Крузо" казался загадкой, хотелось проникнуть в секрет этого неувядающего образа. Привлекала удивительная простота его конструкции и слога и неотразимая убедительность описаний. И вместе с тем ясность, натуральность и трезвый оптимизм выраженного в нем мироощущения. Держа в памяти литературный образец и многочисленные подражания, прибегая к сопоставлениям, Стивенсон делает поправку. "Во всех книжках читаешь, - говорит Дэвид Бэлфур, - что когда люди терпят кораблекрушение, у них либо все карманы набиты рабочим инструментом, либо море как по заказу выносит вслед за ними на берег ящик с предметами первой необходимости. Со мной получилось совсем иначе". Стивенсону не удается освободиться от этого "как по заказу", оно появляется у него в виде счастливого случая или неожиданной поддержки доброжелателя, повертывающих сюжет и выручающих попавшего в беду героя. Однако заслуживает быть отмеченной его установка: он? выдвигает

задачу преодолеть инерцию, он, романтик, не хочет отрываться от реальной почвы и это устремление берет за принцип. "Два обязательства возлагаются на всякого, кто избирает литературную профессию: быть верным факту и трактовать его с добрым намерением", - подчеркивает он в статье "Нравственность литературной профессии". Для Стивенсона, принципиального противника натурализма, соблюдать верность факту не означает довольствоваться его копией, внешне документальным жизнеподобием.

Стивенсон высоко мыслит о литературе, ее возможностях и общественном значении, считает литературу одной из деятельных форм жизни, не только отражением реальности. Литературе, по его глубокому убеждению, не следует ни подражать жизни, то есть копировать ее, ни "соперничать с нею", то есть делать бесплодные попытки сравняться с творческой энергией и масштабом самой жизни. Он решительно заявил об этом в статье "Скромное возражение", явившейся откликом на литературную полемику середины восьмидесятых годов между Генри Джеймсом и популярным в то время английским беллетристом Уолтером Безантом. Стивенсон настаивал на необходимости отбора фактов и их толкования по принципу типического. "Наше искусство, - писал он, - занято и должно быть занято не столько тем, чтобы делать сюжет доподлинным, сколько типическим; не столько тем, чтобы воспроизводить каждый факт, сколько тем, чтобы все их направить к единой цели для выражения правдивого замысла.

Романтизм начала века, как ни порывал он с канонами классицизма, все же во взгляде на личность и ее отношения с обществом не мог преодолеть схемы. Романтический герой обычно представал "лучшим из людей", высоко поднявшимся над средой, оказывался жертвой общества, был ему противопоставлен, внутренние их связи оставались скрытыми, или предполагалось, что они отсутствуют вовсе. В самой личности и в общественной среде добро и зло располагались по принципу контраста. Стивенсон отказывается от подобной трактовки сложной проблемы.

В "Воспоминаниях о самом себе", написанных в 1880 году, Стивенсон вспоминает, как его волновала проблема героя. "Стоит ли вообще описывать негероические жизни?" - спрашивал он себя. Ответ оформился сам собою. Сомнения разрешились в ходе размышлений писателя над своей юностью.

"Нет людей совершенно дурных: у каждого есть свои достоинства и недостатки" - в этом суждении одного из героев Стивенсона, Дэвида Бэлфура, выразилось убеждение самого писателя. Так и художественное

произведение, о котором можно сказать, что оно живет и будет жить, по мнению Стивенсона, соединяет в себе правду жизни и идеальное в ней, является "одновременно реалистическим и идеальным", как сформулировал он избранный им принцип художественного творчества в краткой статье "Заметки о реализме".

Стивенсоновский неоромантизм противопоставлен своекорыстию буржуазного бытия, измельчавшего, бесцветного, придушенного делячеством, как откровенным, так и сдобренным либеральной фразой. В то же время ему чужд декадентский скепсис, снобизм, упадочные настроения эстетов. Не мирится он и с установками натуралистов, с их практикой поверхностного бытописательства и с демоническими воспарениями и эгоцентризмом романтиков.

В отличие от многих выдающихся литераторов, например, Томаса Гарди, Герберта Уэллса или Джона Голсуорси, Стивенсон очень рано, еще в детстве, почувствовал свое призвание и тогда же начал готовиться к намеченной профессии, хотя не сразу выбрал прямой путь.

"В детские и юношеские мои годы, - вспоминал Стивенсон, - меня считали лентяем и как на пример лентяя указывали на меня пальцем; но я не бездельничал, я был занят постоянно своей заботой - научиться писать. В моем кармане непременно торчали две книжки: одну я читал, в другую записывал. Я шел на прогулку, а мой мозг старательно подыскивал надлежащие слова к тому, что я видел; присаживаясь у дороги, я начинал читать или, взяв карандаш и записную книжку, делал пометки, стараясь передать черты местности, или записывал для памяти поразившие меня стихотворные строки. Так я жил, со словами". Записи делались Стивенсоном не с туманной целью, им руководило осознанное намерение приобрести навыки, его искушала потребность мастерства. Прежде всего ему хотелось овладеть мастерством описания, затем диалога. Он сочинял про себя разговоры, разыгрывал роли, а удачные реплики записывал. И все же не это было основным в тренировке: опыты были полезны, однако таким образом осваивались лишь "низшие и наименее интеллектуальные элементы искусства - выбор существенной детали и точного слова... Натуры более счастливые достигали того же природным чутьем". Тренировка страдала серьезным изъяном: она лишена была мерила и образца.

Дома втайне от всех Стивенсон изучал литературные образцы, писал в духе то одного, то другого писателя-классика, "обезьянничал", как он говорит, стараясь добиться совершенства. "Попытки оказывались безуспешными, я это понимал, пробовал снова, и снова безуспешно, всегда

безуспешно. И все же, терпя поражение в схватках, я обрел некоторые навыки в ритме, гармонии, в строении фразы и координации частей".

Редкая биография Стивенсона обходится без цитаты из его статьи "Университетский журнал", без слов о том, что он "с усердием обезьяны подражал Хэзлиту, Лембу, Вордсворту, сэру Томасу Брауну, Дефо, Готорну, Монтеню, Бодлеру и Оберману", многим знаменитым литераторам разных стран и эпох. Подражание было у него сознательным, с ранних лет стало личной установкой, представленной как общее правило: "Только так можно научиться писать". Писать - может быть, но стать самобытным?! Самобытности, отвечал Стивенсон, научиться нельзя, самобытным надо родиться. Тому же, кто самобытен, нечего бояться временного подражания как средства выучки, оно не опалит крыльев. Монтень, самобытный из самобытных, меньше всего напоминает Цицерона. Однако профессионал заметит, как много первый подражал второму. Сам Шекспир, глава поэтов, учился у предшественников. Когда пренебрегают школой, классическими образцами и традицией, нечего надеяться, что появятся хорошие писатели. Великие писатели почти всегда проходили через школу.

Рассуждая таким образом, Стивенсон высказывал выношенную мысль, проверенную личным опытом. Требование профессиональной выучки укреплялось в нем наблюдением за современной практикой. Литература сделалась профессией не одиночек и не узкого цеха. Все шире становилось ее русло, смыкавшееся с потоком повседневной журналистики. Стивенсон замечал, с какой легкостью даже некоторые даровитые литераторы относились к своему призванию и сколь упрощенно, с каким теоретическим схематизмом и утилитарностью толковали литературные проблемы.

До сих пор, ссылаясь на статьи и другие высказывания Стивенсона о литературе, его сближают с эстетами и формалистами, хотя пафос его выступлений, их логика и аргументы лежат в иной плоскости. Можно укорить Стивенсона а излишней изощренности слога, явившейся, по-видимому, следствием усиленных урочных занятий, когда отточенная фраза несет порой отпечаток нажима, блеск и холодок внешнего усилия. Но невозможно оспаривать высокую степень его профессиональной техники, выработанного им литературного вкуса, чувства ритма и гармонии. Это большой мастер, оригинальный и тонкий стилист. Справедливы его слова о классической традиции, о ее значении в формировании и развитии писательского мастерства, оправданна его ориентация на высокие образцы, заслуживает признания и уважения его

неустанная и вдохновенная забота о совершенстве формы. В эстетической программе и в творчестве Стивенсона можно найти немало изъянов, впрочем, как и у всякого писателя. Однако важно понять его позицию и условия, ее определившие, не цепляясь за словесные формулы и термины, не вкладывая в них произвольно представлений нашего времени.

Стивенсон и романтика сами собою соединяются в читательском представлении, его личность и творчество овеяны духом романтики. Шотландская родословная, уходящая корнями в глубь национальной истории, "бродяжья" жизнь под разными Широтами, близость к морю как семейная традиция, стойкость и мужество перед лицом смертельной опасности, книги, насыщенные приключениями, - многое в этом писателе способно воспламенить романтическое воображение.

Стивенсон - заманчивая модель для литературного портрета. Это отметил еще при жизни писателя его старший современник и близкий друг Генри Джеймс, предупредив вместе с тем: отличная модель, модель моделей, только не в смысле нравственного или иного образца.

Жизнь Стивенсона была непродолжительной и почти совпадает со второй половиной XIX столетия. Родился писатель в самой его середине, 13 ноября 1850 года, а умер 3 декабря 1894 года, шесть лет не дожив до нашего века. Томас Гарди (1840-1928) всего на десять лет старше Стивенсона, а Оскар Уайльд (1856-1900) и Бернард Шоу (1856-1950) едва не его ровесники.

Стивенсон - коренной шотландец, шотландец по рождению, воспитанию и национальному чувству, по духовной связи с историей народа и его культурой. Как и Вальтер Скотт, его великий земляк, Стивенсон родился в Эдинбурге политическом и культурном центре Шотландии. Стивенсонов в Эдинбурге было много, фамилия эта распространенная, но та семья, к которой принадлежал писатель, пользовалась известностью и признанием.

Самые далекие предки Стивенсона со стороны отца были мелкими фермерами, менее далекие - мельниками, солодоварами, дед, Роберт Стивенсон, стал видным гражданским инженером, строителем маяков, мостов и волнорезов. Наиболее известное его сооружение - маяк на сильно затопляемой скале Белл-Рок (восточное побережье Шотландии), гремевшей в бурю набатом, которую моряки именовали "Кулаком дьявола". В свое время маяк поражал воображение. Его посетил Вальтер Скотт, работая над романом "Пират", Джон Тернер, знаменитый английский художник, изобразил его в лунную ночь (картина "Маяк Белл-Рок"). На мозаичном фризе в Национальной галерее в Эдинбурге Роберт

Стивенсон представлен в ряду прославленных шотландцев. Его гербовый щит - он был удостоен герба - украшали не традиционные символы воинской доблести; на нем изображение маяка и девиз "Coelum non solem", смысл которого можно передать словами: когда не светит солнце. Дело Роберта Стивенсона продолжили его сыновья, талантливые инженеры - Алан, дядя писателя, и Томас, его отец.

Роберт Луис Стивенсон избрал иной путь, но семейную традицию он ценил, ее историю знал превосходно, в очерках "Семья инженеров" и "Томас Стивенсон" говорит о ней с уважением и обоснованной гордостью, что заметно даже в простом перечислении: "Томас Стивенсон, родившийся в 1818 году в Эдинбурге, внук Томаса Смита, первого инженера в Управлении северными маяками, сын Роберта Стивенсона, брат Алана и Дэвида; таким образом, его племянник Дэвид Алан Стивенсон, сменивший его на инженерном посту после его смерти, является шестым в семье, кто занимал эту должность. Белл-Рок был построен до рождения Томаса; но под началом брата Алана он участвовал в сооружении Скерривора, лучшего из маяков, построенных в открытом море, а в содружестве с братом Дэвидом к малому числу аванпостов человека, выдвинутых далеко в океан, добавил еще два маяка". В том же очерке "Томас Стивенсон" писатель вспоминает речевую манеру отца, по-видимому, оказавшую влияние на его стиль: "Точность и красочность выражения отличали его речь". Тут же сказано о нем: "Он был упорным консерватором, или тори, как он сам предпочитал называть себя". Многие биографы утверждают, что консерватизм отца отозвался даже на имени сына.

Распространенная легенда гласит, будто неподалеку от Стивенсонов жил правоверный либерал Льюис, и Томас Стивенсон, правоверный консерватор, опасаясь, как бы его не причислили к либералам, решил писать имя сына на французский лад, однако произносить по-английски. Как бы то ни было, имя Стивенсона пишется Louis, и англичане, называя его, говорят Луис (не Луи или Льюис), так обращались к нему и в кругу семьи, если не называли именем уменьшительным - Лу. Робертом его звали редко.

По материнской линии Стивенсон принадлежал к старинному роду Бэлфуров, к "знатным людям" из видных кланов равнинной и пограничной Шотландии. Мать Стивенсона, Маргарет Изабель Бэлфур, была дочерью священника из Колинтона прихода, расположенного вблизи Эдинбурга.

Стивенсон живо, отнюдь не праздно и без чувства снобизма, интересовался своей родословной. Он испытывал особую радость художника и гражданина, который может обратиться к истории родной

страны как к истории в известном смысле "семейной", ощутить ее "по-домашнему", глубоко в ее почве обнаружить свои корни. Семейные предания и легенды он знал с детства, впоследствии искал им документальное подтверждение, проверял в ряду других романтических историй вероятность родственной близости к воинственному клану Мак Грегоров, к знаменитому Роб-Рою, о котором Вальтер Скотт написал роман. Отзвуки этого интереса и энергичных разысканий обнаруживаются не только в письмах Стивенсона, но и в книгах его, особенно в дилогии о Дэвиде Бэлфуре и в неоконченном романе "Уир Гермистон".

Роберт Луис Стивенсон был в семье единственным ребенком. На третьем году жизни он перенес болезнь, по определению врачей, это был круп, и последствия заболевания оказались непоправимыми. Луис страдал тяжелым недугом, его часто лихорадило, он задыхался, страшный кашель в долгих приступах сотрясал его хилое тело, внешний облик его изменился, и метафорическое выражение "худой, как щепка" точно подходило ему. "Страна Кровати" была его вынужденным поселением, неделями и месяцами он не покидал ее и в любую минуту мог оказаться в ней снова.

Во всех распространенных биографиях Стивенсона сказано, что он страдал туберкулезом легких. Этот диагноз в книге Э. Н. Колдуэлл "Последний свидетель Стивенсона", вышедшей в 1960 году, подвергается сомнению. Автор, ссылаясь на мнения врачей, в разное время лечивших или смотревших писателя, делает вывод, что у него была тяжелая болезнь бронхов.

Факт остается фактом, что еще в детстве Стивенсон почувствовал себя инвалидом, и это чувство сопровождало его до могилы. Не столько боязнь скорой смерти, сколько ощущение недоданной природой и ускользающей жизни побудило его в одном из писем, может быть, несколько выспренне, но с понятной горечью воскликнуть: "О Медея, убей или сделай меня молодым!" В письмах Стивенсона к родным и друзьям прорываются сетования. Не раздраженные или немощные жалобы, но искренне печальные свидетельства испытываемого или только что пережитого мучительного состояния.

Болезнь ограничивала и делала односторонним жизненный опыт Стивенсона. "Детство мое, - вспоминал он, - сложная смесь переживаний: жар, бред, бессонница, тягостные дни и томительно долгие ночи. Мне более знакома "Страна Кровати", чем зеленого сада". В ответ на упрек, почему он воспевает светлые стороны жизни, избегая теневых, он отвечал, что невольно отворачивается от всего болезненного, не желая ворошить пережитые печали.

Нормально учиться Стивенсону не пришлось. В школу он пошел рано, шести лет, но систематических занятий выдерживать не мог. Частые пропуски, переезды, самовольные вакации, недостаток прилежания не способствовали успехам. И он для школы и школа для него были "божьим наказанием". Даже читать он научился не сразу, а когда научился, увлекся чтением, открыв еще одну страну - "Страну Книг".

Томас Стивенсон рассчитывал, что его сын продолжит семейную традицию и станет инженером - строителем маяков. Сменив несколько школ и приватных наставников, поучившись некоторое время в Эдинбургской академии, среднем учебном заведении для детей состоятельных родителей, в 1867 году, семнадцати лет, соглашаясь с пожеланием отца, Луис поступил в Эдинбургский университет. Курс наук сочетался с практикой на строительных площадках, и Луис не без удовольствия принимал в ней участие. Однажды, это тоже входило в программу практических занятий, он в скафандре спускался на морское дно, чтобы изучить рельеф скалы, выбранной для постройки маяка. В 1871 году за сочинение "Новый вид проблескового огня для маяков", представленное на конкурс в Королевское шотландское общество искусств, студент Роберт Луис Стивенсон был удостоен серебряной медали. Казалось, выбор сделан, временем проверен, судьбой одобрен. Спустя две недели в мучительном разговоре с отцом Луис заявил, что строителем маяков он не будет и мысль о профессии инженера оставляет навсегда. Тогда же было решено, что Луис станет адвокатом. Отец успокаивал себя соображением, что лучше быть хорошим юристом, чем плохим поэтом; сын надеялся, что занятия адвокатурой оставят ему довольно свободного времени для занятий литературных. Вот и Вальтер Скотт: был же он адвокатом, и это не помешало ему стать прославленным романистом.

Положенные экзамены были сданы, юридическое звание высокой градации получено, и все только затем, чтобы лишний раз убедиться: Луис прирожденный литератор.

Впервые в печати имя Роберта Луиса Стивенсона появилось в октябре 1866 года - ему едва исполнилось шестнадцать лет. То была книжечка в двадцать две страницы, изданная в Эдинбурге в количестве ста экземпляров на средства Томаса Стивенсона. Ее составил очерк под названием "Пентландское восстание. Страница истории, 1666 год". Юный автор на свой лад отметил двухсотлетие крестьянского восстания в Шотландии, подчеркнув намерение "быть снисходительным к тому, что явилось злом, и честно оценить то доброе, что несли пентландские повстанцы, боровшиеся за жизнь, свободу, родину и веру". Юношеское

сочинение Стивенсона заслуживает упоминания уже потому, что в нем выразилось устойчивое направление его мысли: постоянный интерес к национальной истории, к важным ее событиям и стремление быть объективным.

Первым печатным произведением Стивенсона, с которого началась его профессиональная деятельность литератора, явился очерк под знаменательным, можно сказать символическим, названием "Дороги" (1873). Так сложилась судьба Стивенсона, что он, абориген "Страны Кровати", был почти вечным странником по душевной потребности и по жестокой необходимости. Душевную потребность он выразил в стихотворении "Бродяга", в строках, которые звучат девизом:

Вот как жить хотел бы я,
Нужно мне немного:
Свод небес, да шум ручья,
Да еще дорога.
. . . .
Смерть когда-нибудь придет,
А пока живется,
Пусть кругом земля цветет,
Пусть дорога вьется.
(Перев. Н. Чуковского)

В 1876 году Луис и его друг Уолтер, сын знаменитого эдинбургского врача Джеймса Симпсона, на байдарках "Аретуза" и "Папироска" совершили путешествие по водным путям, рекам и каналам Бельгии и Франции. Конечным пунктом намечался Париж, но, не доплыв до Сены, они остановились в деревушке Грез, где обычно шумной колонией располагались молодые английские и американские художники, приезжавшие практиковаться к барбизонцам в прославленную сень Фонтенбло. Некогда глухая деревенька Барбизон, давшая громкое имя школе французских художников, находилась неподалеку, на окраине леса. Место, среда, обычаи и нравы художнической богемы были Стивенсону хорошо знакомы. Классические времена Барбизона давно отошли. Теодор Руссо, глава барбизонцев, умер 9 1867 году, но Стивенсон еще застал в живых Милле, правда, накануне его смерти, когда впервые побывал здесь в 1875 году.

Франция, ее столица, но, пожалуй, особенно среда Барбизона оставили в жизни Стивенсона большой след. Он хорошо анал французский язык, был начитан во французской литературе, классической и современной. "Барбизонский период" - время его усиленной литературной выучки и

момент, когда он почувствовал, что пришла пора творческого штурма. "Наступает время, - вспоминал он восемь лет спустя в очерке "Фонтенбло", - когда приходится оставить подготовительную тренировку, подняться во весь рост, напрячь всю волю и будь, что будет - начать созидательный труд".

У барбизонцев Стивенсон встретил Франсес Матильду Осборн, впоследствии Фанни Стивенсон, урожденную Ван де Гриф, или Вандергрифт, как произносили фамилию ее предки, переселившиеся в Америку из Швеции и Дании. Когда Луис встретил Фанни, она увлекалась живописью, потому и находилась в кругу художников. Смерть ребенка, младшего сына, заставила ее к тому же искать уединения. Фанни была замужем, старше Стивенсона на десять лет, с нею находились шестнадцатилетняя дочь и девятилетний сын, Ллойд Осборн, его будущий пасынок и соавтор. Биографы любят воспроизводить встречу Луиса с Фанни, когда он впервые увидел ее в окне ярко освещенной комнаты, и уверяют, что это был случай любви с первого взгляда.

Возвратившись в Эдинбург поздней осенью 1876 года, Стивенсон принялся описывать путешествие на байдарках, и вскоре у него была готова порядочная рукопись. Очерки "Путешествие внутрь страны" появились, однако, спустя два года, и это была первая книга Стивенсона, если не считать "Пентландского восстания".

Стивенсон нарочито устремляется "внутрь" страны, где вовсе не ищет ничего примечательного, тем более отвлекающе-авантюрного. И до него были английские писатели - "внутренние" путешественники, причем великие: Лоренс Стерн и Чарлз Диккенс. В отличие от Стерна автор очерков не поглощен "диалектикой чувств", в отличие от Диккенса, или, вернее, от мистера Пикквика, не преследует целей широковещательной познавательности и восторженной добродетели. Стивенсоновские очерки, разумеется, вещь гораздо менее значительная, и сопоставление делается лишь затем, чтобы оттенить направление мысли. Стивенсон не был склонен преувеличивать достоинств своей первой книги и в изящно написанном, остроумно-задорном предисловии признается читателю, что "автору лучше всего делать вид, будто книгу написал кто-то другой, а вы лишь бегло ее просмотрели и вставили все лучшие места".

Автор описывает повседневные события путешествия, забавные недоразумения, делает пейзажные и бытовые зарисовки, наброски лиц и характеров, делает точно и тонко, однако без видимого расчета и напряжения. Плывя по течению, он отдается ему, но противится инерции ходячих представлений, отстаивает внутреннюю самостоятельность,

добиваясь того, чтобы восприятие было подвижным, отзывчивость непосредственной, а вывод самостоятельным.

Заключительные слова "Путешествия" могут озадачить. Может показаться, что, путешествуя, Стивенсон испытал глубокое разочарование, поблекли в его глазах дальние дороги, и последняя фраза написана лишь для того, чтобы охладить пыл ретивых путешественников.

"Греби хоть весь день напролет, но, только вернувшись к ночи домой и заглянув в знакомую комнату, ты найдешь Любовь или Смерть, поджидающую тебя у очага; и самые прекрасные приключения - это не те, которые мы ищем".

Некоторые биографы находят в этих словах скрытый намек на встречу Стивенсона с Фанни в тот момент, в деревушке Грез, когда путешествие завершилось. Может быть, и так, но не в этом суть. Главная мысль состоит в том, что внутреннее развитие и наполнение, собственно жизнь, нельзя заменить механическим передвижением, сколь бы ни было оно динамичным и многокилометровым. И в путешествии, ближнем или дальнем, важен отправной пункт, в конечном счете сам человек, предпринимающий путешествие. И вместе с тем: "Великое дело быть в движении, непосредственно ощутить потребности и тяготы жизни, спуститься с перины цивилизации и почувствовать под ногами земную твердь" - в этих словах выражено не только личное умонастроение Стивенсона; с приближением "конца века" оно становилось все более заметным, как и желание "забить в мужественный барабан". Недоверие к нравственным прописям, ощущение идейного кризиса вызвало порыв самостоятельных исканий, потребность сквозь все наслоения пробиться к "сути вещей" и "собственной кожей" почувствовать "твердь земли". У Стивенсона этот порыв не имел ничего общего ни с нигилистическим отрицанием предшествующего опыта, ни с декадентским безволием.

В своих очерках Стивенсон создал тип путешественника, который не значится в известном перечне Лоренса Стерна в его романе "Сентиментальное путешествие", хотя в некотором отношении мог бы этот перечень продолжить. Это тип нерасчетливого путешественника, "путешественника-некоммерсанта", если воспользоваться более ранним определением Диккенса. Он оказался своего рода моделью на известный период. Такой путешественник, обычно художник или литератор, не преследует выгоды, пренебрегает стимулом барыша, говоря словами Олдингтона, "отказывается от наград и привилегий, а равно и от ответственности и обязательств человека, делающего деньги".

"Это литература" - то есть не ремесленная поделка, - сказал об очерках

"Путешествие внутрь страны" Джордж Мередит, творчество и авторитет которого Стивенсон ставил высоко.

Путевые очерки Стивенсона начинают традицию, воплотившуюся позднее в книгах Джерома К. Джерома "Праздные мысли лентяя" (1886) и "Трое в одной лодке" (1889), где "путешествие" подменяется стандартной "прогулкой" и где как бы сам собой обнаруживается идиотизм обывательского быта.

Радость, обретаемая в муках творчества, дар слова и воображения, рано определившееся призвание, потребность самоутверждения давно побуждали Стивенсона выйти за круг литературных статей и очерков. В октябре 1877 года (в журнале "Темпл Бар") появилось первое его художественное произведение рассказ "Ночлег Франсуа Вийона". Это сюжетное осмысление личности выдающегося французского поэта XV века еще связано с литературно-критическим опытом Стивенсона и подсказано им. Наряду с рассказом он пишет статью "Франсуа Вийон, ученый, поэт и взломщик". И все же "Ночлег" - уже выход в иную область творческой деятельности.

Стивенсона занимали характер и судьба Вийона: талантливейший поэт - и в то же время бродяга, пропойца и вор; человек свободомыслящий и на свой лад рыцарь чести, у которого, говоря словами Шекспира, "душа добра во зле", и вместе с тем - пример внутренней расшатанности, образец нравственной аморфности. Франсуа Вийону противостоит старик Энгерран де ла Фейе, рыцарь без страха и упрека в буквальном и переносном смысле. Сталкивая характеры, Стивенсон не спешит с выводом и вовсе избегает назидания. Он готов и хочет подчиниться неумолимой логике объективного анализа.

Вместе с Вийоном автор называет Энгеррана де ла Фейе "чудесным стариканом". Ему нравятся прямота его характера, цельность чувств, широта гуманного жеста. Ему приятно слышать из его уст, как решительно отвергает он принцип наживы, противопоставляя ему принцип чести. И тут же, пробивая его обветшалые рыцарские доспехи, он острием слова колет уязвимые места нравственной модели, слепленной феодальной Европой. Отдавая должное душевной силе и обаянию старого рыцаря, он неспроста замечает, что его "прекрасное лицо, скорее почтенное, чем умное", и что стройная система его принципов далеко отлетела от реальности.

Вместе с Энгерраном де ла Фейе Стивенсон, одолеваемый какой-то неисповедимой симпатией, вглядывается в поэта, стараясь понять, как это в нем столь причудливо смешались добро и зло. В отличие от старика Стивенсону нравится, что Вийон чужд этического ригоризма, что в нем

живет творческий дух, и потребность свободы, и жажда самостоятельной оценки истины, и не утрачена честь.

Когда же в конце рассказа Энгеррану де ла Фейе становится не по себе в присутствии Вийона, ему "тошно видеть его", а поэт, не сомневаясь в порядочности сеньора, все же не может уверовать в его ум и на этот раз называет его "нудным стариком", то очень похоже, что автор равно разделяет их чувства и мнения. Однако в отличие от средневекового рыцаря писатель новейшего времени, пристально вглядываясь в причудливый облик поэта, видит в нем проявление самобытной артистической натуры и гротескных условий жизни. Бродяга Вийон и зимний Париж 1456 года, описанные с проникновенной выразительностью, хорошо передают и мысль и настроение Стивенсона, проникающего в трагическую судьбу необычайно талантливой личности переходного времени. Несмотря, казалось бы, на замкнутость литературной темы и неразвернутость ее трактовки в малом жанре, рассказ "Ночлег Франсуа Вийона" и его герой тогда же вызвали живой читательский интерес.

Близко примыкает к "Ночлегу" рассказ "Вилли с мельницы", написанный осенью 1878 года и появившийся в январском номере "Корнхилл мэгэзин" за 1879 год. Этот рассказпритча также возникает еще на основе литературно-критических занятий Стивенсона и служит аллегорическим выражением как бы очередного приступа его размышлений над практическими и философско-этическими проблемами.

Высоко в горах, в отдаленном и замкнутом мирке, живет юный Вилли, герой рассказа. С гор в долину бежит река, и, прослеживая про себя ее движение через шумные города в огромное море, он испытывает невольное желание бежать вместе с ней, спуститься вниз, приобщиться к большому миру. Проснувшийся дух охвачен волнением, жаждет "путешествия", смелого и энергичного, по морю житейскому, и юноша Вилли одержим беспокойным стремлением. Но обстоятельства препятствуют ему. Не пускает приемный отец, а потом странный гость отговаривает его, внушая мысль, что все это суета духа, так же суетятся люди в долинах, мечтая подняться в горы. Никуда не надо стремиться, лучше сдержать себя, укротить свой дух и жить созерцанием и повседневной заботой. Вилли принимает совет и следует ему, пока наконец не появляется загадочная карета и не увозит его в последний путь. Старинная по сюжетным мотивам притча, пересказанная на современный лад с сохранением элементов библейского стиля, содержит поучение, совершенно ясное по своему смыслу. Вилли вел растительное существование, умирая заживо, и его пример может только отвратить от такого образа жизни.

В 1878 году, находясь во Франции, в горной деревушке Монистье, Стивенсон закончил серию рассказов, которые с июня по октябрь под общим названием "Современные тысяча и одна ночь" печатались в журнале "Лондон". Подыскать для них издателя оказалось не так просто, и отдельной книгой с несколько измененным заголовком ("Новые тысяча и одна ночь") они вышли только в 1882 году. Эту серию составляют два цикла - "Клуб самоубийц" и "Алмаз Раджи"; в первый входят три, во второй четыре рассказа.

Со знаменитыми "арабскими сказками", широко известными как "Сказки Шахразады", или "Тысяча и одна ночь", Стивенсон познакомился еще в детстве и увлекся ими. "Сказки", едва они появились в переводе Галлана на французский язык, приобрели в Европе популярность и литературное влияние. "Новые тысяча и одна ночь" Стивенсона - еще одно свидетельство не только устойчивости, но и разносторонности этого воздействия.

"Клуб самоубийц" и "Алмаз Раджи" объединены общим замыслом и единым героем, романтическим принцем Флоризелем, таинственным и добродетельным правителем Богемии, выступающим в роли современного Гарун аль Рашида, в новейшем написании Харун-ар-Рашида, великодушного халифа книги "Тысяча и одна ночь". Стивенсон обратился к этому классическому и популярному произведению с намерением использовать его сюжетные и иные мотивы в пародийных целях.

"Новые тысяча и одна ночь" - остроумная пародия на жанр авантюрно-приключенческой и сенсационной литературы в том его затасканном виде, в каком он являлся под ремесленным, пошло-развлекательным или утилитарно-нравоучительным пером. Стивенсоновская пародия не замыкается литературной темой. В отличие от рассказов "Ночлег" и "Вилли с мельницы" в семи циклизованных новеллах отчетливо проступает современный материал и немаловажные проблемы времени.

"Клуб самоубийц" - ироническое наименование эстетских кружков и групп, предшествовавших декадентским содружествам и группировкам "конца века". Предметом стивенсоновской пародии служит мнимая значительность, эгоцентризм и крикливая поза поклонников меланхолии, проповедников упадочнических идей и настроений.

"Клуб самоубийц" - заведение для избранных, его посещают чувствительные юноши и молодые люди "со всеми признаками острого ума", однако без намека на энергию и волю, которые способны обеспечить жизненный успех. Клубная атмосфера насыщена экзальтацией. Вспышки лихорадочного веселья сменяются жуткой немотой. Занятия

немногочисленны, праздны, но по-своему деловиты, и все делается с позой пресыщенности и под знаком упадочнической бравады. Вино, беседы о смерти и способах самоуничтожения, карточная игра, в которой фатальная карта намечает очередную жертву и очередного убийцу, - таков ритуал этого "храма опьянения". Дух смерти витает над собравшимися, тема смерти на смоченных вином устах. "Что касается меня, - говорит один из добровольных самоубийц, - единственное, о чем я мечтал, это о повязке на глаза да вате, чтобы заткнуть уши. Но увы! В этом мире не сыскать достаточно толстого слоя ваты!" Другой уверяет, что он ни за что не стал бы членом клуба, если бы теория мистера Дарвина не представлялась ему столь убедительной. "Мысль, что я являюсь прямым потомком обезьяны, - сказал сей оригинальный самоубийца, - показалась мне невыносимой". "Неужели все это так важно, чтобы поднимать такую суету, - комментирует про себя предмогильную беседу принц Флоризель. - Если человек решился уйти из жизни, какого черта он не совершает этот шаг, как подобает джентльмену". Иронический характер диалога и комментария очевиден, и в словах комментатора слышен голос самого автора.

Замысел авантюрных историй с "Алмазом Раджи" более разветвлен и обширен. Бытовая и психологическая его основа и социальная направленность выступают вполне отчетливо, едва прикрытые призрачным покровом фантастического сюжета.

В четырех новеллах рассказывается о том, как некий Томас Ванделер, находившийся в Индии в рядах английских колониальных войск, оказывается владельцем необыкновенного алмаза кашгарского раджи. Загадка этого таинственного приобретения, щедрого подарка за "услуги", служит предметом недвусмысленных толков. Новоявленный собственник поразительной драгоценности из бедняка превращается в немыслимого богача, и автоматически безвестный и грубый служака становится прославленным светским львом. Почтительно и радушно его принимают в избранных кругах Лондона, и в скором времени объявляется знатная девица, пожелавшая обладать алмазом "даже ценою брака с сэром Томасом Ванделером".

Алмаз Раджи, подобно лоскутку шагреня из романа Бальзака "Шагреневая кожа", наделен магической и Зловещей силой. Разжигая вожделения, он переходит из рук в руки, вовлекая в авантюрный круговорот новых участников и новые жертвы. Это завораживающий символ собственности, и под его воздействием ничтожества возвеличиваются, нравственные понятия искажаются, истинные ценности подменяются ложными. И так тянется цепь злополучных событий, пока

принц Флоризель своим вмешательством не кладет им предел. Нарушая права собственности, он завладевает чужим алмазом и, в надежде избавиться от наваждения, бросает его в реку. Но Ванделеры, истинно предприимчивые буржуа, организуют водолазные работы и не смущаются их безуспешным началом.

Стивенсоновские "сказки Шахразады", несмотря на шуточный тон затейливой пародии, основаны на сюжетах реальных и отнюдь не шуточных. Характеры действующих лиц обрисованы точно, их психологический рисунок не только верно намечен, но и оживлен, обсуждаемые проблемы не надуманы и не пустячны.

Герой одной из новелл, молодой человек Саймон Роллз, выражает желание "больше узнать о жизни", имея "в виду не ту жизнь, которая описана в романах Теккерея". Он хотел бы проникнуть как в скрытые преступления общества, так и в его тайные возможности, желал бы постичь основы разумного поведения "в исключительных обстоятельствах". Таково намерение и самого автора. Он будет обнажать скрытые пороки общества; он будет ставить своих героев в исключительные обстоятельства и следить за тем, как они отыскивают основы разумного поведения.

Казалось бы, избитые в дидактических рассуждениях формулы в "Алмазе Раджи" получают живое наполнение. "И самый добропорядочный человек может попасть в сомнительное положение", - делает малоутешительный для себя вывод юный джентльмен Гарри Хартли, оказавшийся "круглым сиротой и почти нищим". Горестная замета и плачевный опыт незадачливого героя, который тратил юность, "совершенствуясь в пустячных и чисто светских навыках", бросают свет на состояние молодого поколения и уточняют понятие и проблему "добропорядочности", весьма существенную для житейской философии викторианского общества тех времен, как и проблему "сомнительного положения", ее отвлеченно-нравственного и реального смысла.

Все тот же Саймон Роллз не знает, "кем ему больше восхищаться человеком, привыкшим действовать с безрассудной смелостью, или тонким наблюдателем и знатоком жизни". Эта альтернатива занимала многие, и не только молодые, умы, она занимала и Стивенсона с точки зрения и личного и общественного благоразумия. Принц Флоризель, которому автор явно благоволит, и представляет собой тип олимпийца, тонкого знатока и созерцателя жизни. И ему, однако, приходится отступить с занятых позиций. Движимый гуманными чувствами, он вмешивается в события, но его деятельный всеблагой порыв не способен вселить устойчивую надежду перед лицом бесцеремонного нажима со стороны

изворотливых Ванделеров. Олимпийское безразличие сиятельного принца по отношению к "общественным обязанностям" приводит к тому, что в итоге "очередной" буржуазной революции он теряет свои привилегии и удовлетворяется скромной ролью владельца табачной лавочки. Впрочем, иронически заключает автор, "его высочество" продолжает сохранять верность романтическому принципу и "за своим прилавком выглядит настоящим олимпийцем".

"Клуб самоубийц" и "Алмаз Раджи" при всей оригинальности их замысла обнаруживают связь с традицией, с двумя разнохарактерными направлениями в английской литературе, представленными именами Уилки Коллинза и Уильяма Теккерея. Первый, автор образцовых произведений так называемой сенсационной литературы, в том числе "Лунного камня", интересовал Стивенсона главным образом умением строить занимательный сюжет, второй, классик реалистического романа, - мастерством сатирической характеристики. В новеллах этих циклов заметны манера и приемы сенсационного жанра уже на той стадии его развития, когда он начинает смыкаться с жанром собственно детективным. Симптоматично упоминание в "Алмазе Раджи" французского романиста Эмиля Габорио и героя его уголовно-детективных романов сыщика Лекока, как и появление детектива, правда, во второстепенной роли, в новелле с отвечающим случаю заглавием: "Повесть о встрече принца Флоризеля с сыщиком". Впрочем, стивенсоновские пробы в этом жанре сопровождает ирония - то шутливая и веселая, то едкая и не лишенная горечи, но, как правило, остроумная, напоминая о влиянии Теккерея и Мередита.

Осенью 1878 года, закончив свои "сказки Шахразады", Стивенсон совершил еще одно путешествие "внутрь страны", на этот раз сухопутное и одиночное, если не считать строптивого ослика, неохотно тащившего спальный мешок и другую поклажу. Стивенсон пересек Севенские горы, прошел по глухим и малонаселенным местам, где некогда скрывались французские протестанты, спасаясь от преследований карательных отрядов Людовика XIV и ведя с ними упорную партизанскую войну. Стивенсона занимала история социально-религиозной борьбы в Шотландии, интересовали восстания непокорных протестантов-ковенантеров, их готовность к решительному сопротивлению во имя независимости и свободы убеждения. Подобный же интерес подтолкнул его к походу в Севенны. Вскоре он написал книгу "Путешествие с ослом", которая в июне 1879 года вышла из печати. Название книги служило поводом не всегда безобидных шуток, чему способствовал упрямый ослик, представленный автором с живым юмором. В одной из рецензий в результате недосмотра

или нарочитой ошибки книга была названа

"Путешествие осла", а в кругу литературной молодежи уже в начале XX века, как вспоминал Олдингтон, очерки ходили под заголовком "Путешествие с Сиднеем Колвином". В свое время видный литератор и влиятельный редактор, Сидней Колвин был близким другом Стивенсона. Под его редакцией вышло четырехтомное издание писем Стивенсона, первое и пока единственное столь полное издание эпистолярного наследия писателя. Колвин, как близкий друг, считал себя вправе подвергнуть письма личной цензуре, и многие из них напечатаны с изъятием главным образом тех мест, которые касались отношения Стивенсона к родителям, к вопросам религии и содержали интимные биографические сведения.

В начале августа 1879 года Стивенсон получил от Фанни Осборн, давно уже находившейся в Калифорнии, извещение, слова которого так и остались неизвестны. Предполагают, что Фанни сообщала о своем тяжелом заболевании. Стивенсон быстро собрался и седьмого числа на пароходе "Девония" отплыл в Нью-Йорк. Сильное недомогание, нехватка денег, осложнившиеся отношения с отцом, увещевания друзей, запутанность ситуации - Фанни оставалась замужней женщиной, и еще не было ясно, как и когда ей удастся развестись с беспутным супругом, - ничто не остановило его. Это новое "путешествие" явилось для Стивенсона необычайно трудным и едва не стоило ему жизни. К общему недомоганию прибавились усталость и нервное напряжение. В пути Стивенсон не переставал писать и вести дневник, сознавая необходимость самостоятельного и значительного заработка. Условия поездки были тяжелыми даже для здорового человека, особенно в набитом и душном вагоне эмигрантского поезда, в котором он ехал много дней до Сан-Франциско. Здесь он рассчитывал встретить Фанни, но не нашел ее на месте: она переехала в Монтерей, некогда столицу Калифорнии, а теперь полузабытый городок на берегу Тихого океана, находящийся от Сан-Франциско на расстоянии ста пятидесяти миль.

Один, верхом на лошади, без передышки Стивенсон отправился следом. В пути, в прибрежных горах, не доехав восемнадцати миль до Монтерея, он почувствовал себя совсем плохо и две ночи пролежал под деревьями почти без сознания. Его нашел старый охотник на медведей и препроводил к себе на козье ранчо, где он пролежал немало дней, пока к нему не вернулись силы. "Это был странный и мучительный отрезок моей жизни, - писал он другу в доверительном письме. - Согласно всем правилам, смерть казалась неизбежной, но спустя некоторое время мой дух снова воспрял в божественном бешенстве и стал понукать и пришпоривать

мое хилое тело с немалым усилием и немалым успехом".

За время пребывания в Америке Стивенсон не раз оказывался на грани жизни и смерти. От него требовалось громадное душевное напряжение, чтобы одолевать немощь. В конечном счете духовное мужество ставило его на ноги. "Упорный смертный", - можно было сказать о нем словами Байрона.

19 мая 1880 года в Сан-Франциско Стивенсон сочетался браком с Фанни, а 7 августа, ровно через год после того, как он сел на "Девонию", направляясь в Нью-Йорк, он вместе с женой и пасынком Ллойдом Осборном отплыл из Нью-Йорка в Ливерпуль. Так завершился существенный этап в жизни Стивенсона, оказавшийся важным и для его творческого развития. Он не только много пережил, но и многое видел, видел жизнь без прикрас, Америку с ее контрастами, и образ ее совсем не отвечал тем идеальным представлениям, какие сложились у него под влиянием литературных и газетных источников. Он писал без устали статьи и очерки, вдохновлялся художественными замыслами. Книга очерков "Эмигрант-любитель" и повесть "Дом на дюнах" - основной итог его литературной работы за это время. "Дом на дюнах" Стивенсон закончил в октябре 1880 года, уже вернувшись из Америки.

Короткая повесть "Дом на дюнах" - одно из лучших, если не лучшее произведение раннего Стивенсона, предваряющее его приключенческие романы и психологические новеллы периода творческой зрелости. В этой повести занимательный сюжет, сочетаясь с содержательной темой, разветвлен и развернут, характеры, сохраняя четкость внешнего и внутреннего рисунка, даны в энергичном развитии, пейзаж не только точен и выразителен, но и разнообразен при общей выдержанности и слаженности тона. Стивенсон трезво оценивал свое новое произведение, видел его слабости, однако не собирался умалять его достоинств. "Конечно, работа плотницкая, но добротная, - писал он Хенли, оспаривая его придирчивый отзыв. - Кто еще может так плотничать в английской литературе теперь, когда Уилки Коллинз едва стучит топором". (Коллинз умер в 1889 году, его наиболее известные романы "Женщина в белом" и "Лунный камень" появились соответственно в 1860 и 1868 годах.)

В повести "Дом на дюнах" обнаруживается зависимость Стивенсона не только от сенсационного романа Коллинза, но и от романтической традиции. Вместе с тем отчетливо видно, как он отталкивается от нее, в каком направлении и сколь последовательно подвергает критике, не приемля многие ее нормы и образцы, указывая на их уязвимость или полную несостоятельность. Из писателей-романтиков он выделял для себя

Виктора Гюго, которому еще в 1879 году посвятил специальную статью.

Стивенсон приемлет и поддерживает романтическую одухотворенность и приподнятость чувств, однако воодушевление и деятельный порыв не склонен изолировать от реальной почвы. Не склонен он идеализировать первобытную дикость и вольность цыганского табора, привлекавших к себе европейский романтизм как альтернативу цивилизации и прогресса. Герой романтиков обычно бежал от своей среды, герой неоромантика Стивенсона ищет родственную среду. Фрэнк Кессилис, герой повести "Дом на дюнах", от имени которого ведется повествование, поначалу гордится тем, что держится особняком, восхищается жизнью одинокого цыгана. Но вскоре под влиянием отрезвляющих обстоятельств меняет и свои взгляды и свой образ жизни.

Трезво-критическую, беспощадную оценку получает у Стивенсона еще Байроном утвержденный тип романтического героя, сильной и яркой бунтарской личности, однако чрезмерно сосредоточенной на самой себе, не способной даже при высоком воспарении чувств освободить их от гибельной примеси бесконтрольного эгоизма. Примером такой личности выступает в повести Норсмор. Ему дана не только психологическая, но и социальная характеристика, краткая, но содержательная.

Норсмор унаследовал мрачное, запущенное поместье, последним владельцем которого был "бестолковый и расточительней дилетант". Натура незаурядная, но бесцельная, Норсмор весь во власти непомерно раздутого и ничем не сдерживаемого себялюбия. Чувства не получили у него естественного, нормального развития и при его необузданном темпераменте проявляют себя в уродливых контрастах. Даже в своем отношении к Кессилису, составившему вместе с ним "содружество двух нелюдимов", он в одно и то же время и друг и недруг. В самую добрую минуту, приглядевшись к нему, можно было "за наружностью настоящего джентльмена... разглядеть душу, достойную насильника и работорговца". И все же Стивенсон отдает безоговорочное предпочтение Норсмору, когда сталкивает его с "грабителем-банкиром" Хеддлстоном, обманувшим доверие своих вкладчиков, среди которых оказались итальянские революционеры, участники национально-освободительного движения, готовившие восстание Норсмор и Кессилис, отщепенцы и нелюдимы, мнящие себя мизантропами, втягиваясь в конфликт принципиального смысла и значения, невольно поверяют практическим опытом свой романтический образ мыслей и поведения. Создается ситуация, которая позволяет Стивенсону произвести наглядный анализ и здравую переоценку традиционных романтических характеров.

В повести "Дом на дюнах" - можно сказать, не в одной этой повести, а почти во всех произведениях Стивенсона приключенческого жанра психологический анализ лишен обстоятельности, развернутых подробностей и завершенности: тому препятствует природа жанра, который немыслим без острого, динамичного сюжета, насыщенного внешними, быстро сменяющимися событиями. Но психологический анализ у Стивенсона точен, и логика его убедительна. Даже в таком, казалось бы, маловероятном случае, как решение Норсмора вступить в ряды итальянских повстанцев и бороться под знаменем Гарибальди, исключается мысль об авторском произволе - поведение этого героя внутренне обосновано, как вполне объяснима и его драматическая судьба. Стремление к анализу, трезвому и вдумчивому, явлений сложных и противоречивых - важное свойство стивенсоновского неоромантизма, утверждающего мужественный оптимизм.

В повести "Дом на дюнах" звучит, хотя и приглушенно, тема национально-освободительной борьбы итальянского народа, имеющая в английской литературе основательную и давнюю традицию. К этой теме обращались старшие современники писателя - Джордж Мередит в романе "Виттория" (1867) и Чарлз Суинберн в некогда знаменитых "Песнях перед восходом солнца" (1871). В начале века Байрон проявлял живейший интерес к освободительному движению в Италии, был связан с тайным революционно-демократическим обществом карбонариев. В повести Стивенсона, действие которой относится к середине XIX столетия, итальянских мстителей называют карбонариями уже по традиции, поскольку в это время революционно-демократической организации карбонариев уже не существовало.

"Рано или поздно, мне суждено было написать роман. Почему? Праздный вопрос", - вспоминал Стивенсон в конце жизни в статье "Моя первая книга "Остров Сокровищ", как бы отвечая на вопрос любознательного читателя. Статья была написана в 1894 году по просьбе Джером К. Джерома для журнала "Айдлер" ("Бездельник"), который затеял тогда серию публикаций уже прославившихся современных писателей на тему "Моя первая книга". "Остров Сокровищ", собственно, не отвечал теме, так как этот первый роман писателя был далеко ие первой его книгой. Стивенсон имел в виду не один хронологический порядок появления своих книг, но прежде всего их значение. "Остров Сокровищ" первая книга Стивенсона, получившая широкое признание и сделавшая его всемирно известным. В ряду самых значительных его произведений эта книга действительно первая по счету и вместе с тем самая популярная.

Сколько раз, начиная с ранней юности, принимался Стивенсон за роман, меняя замыслы и приемы повествования, снова и снова испытывая себя и пробуя свои силы, побуждаемый не одними соображениями расчета и честолюбия, но прежде всего внутренней потребностью и творческой задачей одолеть большой жанр. Долгое время попытки оказывались безуспешными.

"Рассказ - я хочу сказать, плохой рассказ, - может написать всякий, у кого есть усердие, бумага и досуг, но далеко не всякому дано написать роман, хотя бы и плохой. Размеры - вот что убивает". Объем пугал, изматывал силы и убивал творческий порыв, когда Стивенсон принимался за большую вещь. Ему с его здоровьем и лихорадочными усилиями творчества вообще трудно было одолеть барьеры большого жанра. Не случайно у него нет "длинных" романов. Но не только эти препятствия стояли на его пути, когда ему приходилось отказываться от больших замыслов. Для первого романа нужна была известная степень зрелости, выработанный стиль и уверенное мастерство. И надо, чтобы начало было удачным, чтобы оно открывало перспективу естественного продолжения начатого. На этот раз все сложилось наилучшим образом, и создалась та непринужденность внутреннего состояния, которая особенно нужна была Стивенсону, когда воображение, полное сил, одухотворено и творческая мысль как бы развертывается сама собой, не требуя ни шпор, ни понукания.

Все началось, можно сказать, с забавы. Стивенсон сам рассказал о том, как это было. Ллойд Осборн попросил его "написать что-нибудь интересное". Наблюдая, как пасынок что-то рисует и чертит, он увлекся и набросал карту воображаемого острова. Своим контуром карта напоминала "приподнявшегося толстого дракона" и пестрела необычными наименованиями: Холм Подзорной трубы, Остров Скелета и др. Больше многих книг Стивенсон ценил карты: "за их содержательность и за то что их не скучно читать". На этот раз карта вымышленного "Острова Сокровищ" дала толчок творческому замыслу.

"Промозглым сентябрьским утром - веселый огонек горел в камине, дождь барабанил в оконное стекло - я начал "Судового повара" - так сперва назывался роман". Впоследствии это название получила одна из частей романа, а именно вторая. Длительное время, с небольшими перерывами, в узком кругу семьи и друзей Стивенсон читал написанное за день - обычно дневная "порция" составляла очередную главу. По общему свидетельству очевидцев, читал Стивенсон хорошо. Слушатели проявляли живейшее участие к его работе над романом. Некоторые из подсказанных ими

деталей попали в книгу. Благодаря Томасу Стивенсону появился сундук Билли Бонса и бочка с яблоками, та самая, забравшись в которую герой раскрыл коварный замысел пиратов.

Роман еще далеко не был закончен, когда владелец респектабельного детского журнала "Янг Фолкс", ознакомившись с первыми главами и общим замыслом произведения, начал печатать его. Не на первых страницах, а вслед за другими сочинениями, в успехе которых он не сомневался, - сочинениями пустячными, рассчитанными на банальный вкус, давно и навсегда забытыми.

"Остров Сокровищ" печатался в "Янг Фолкс" с октября 1881 года по январь 1882 года под псевдонимом "Капитан Джордж Норт". Успех романа был ничтожным, если не сомнительным: в редакцию журнала поступали недовольные и возмущенные отклики, и подобные отклики не являлись единичными. Отдельным изданием "Остров Сокровищ" - уже под настоящей фамилией автора - вышел только в конце ноября 1883 года. На этот раз его успех был основательным и бесспорным. Правда, первое издание разошлось не сразу, но уже в следующем году появилось второе издание, в 1885-м - третье, иллюстрированное, и роман и его автор получили широкую известность. Журнальные отзывы были разных градаций - от снисходительных до чрезмерно восторженных, - но преобладал тон одобрения. Романом зачитывались люди различных кругов и возрастов. Стивенсону стало известно, что английский премьер-министр Гладстон читал роман долго за полночь с необычайным удовольствием. Стивенсон, не любивший Гладстона (он видел в нем воплощение ненавистной ему буржуазной респектабельности), сказал на это: "Лучше бы этот высокопоставленный старик занимался государственными делами Англии".

Роман приключений невозможен без напряженной и увлекательной фабулы, ее требует природа самого жанра. Стивенсон разносторонне обосновывает эту мысль, опираясь на психологию восприятия и классическую традицию, которая в английской литературе ведет начало от "Робинзона Крузо". События, "происшествия", их уместность, их связь и развитие должны, по его мнению, составлять первоочередную заботу автора приключенческого произведения. Психологическая разработка характеров в приключенческом жанре попадает в зависимость от напряженности действия, вызываемой быстрой сменой неожиданных "происшествий" и необычных ситуаций, оказывается невольно ограниченной ощутимым пределом, как это видно по романам Дюма или Марриэта.

Стивенсон с иронией отзывался о пристрастии к дотошному бытовизму, одно время получившему в Англии распространение в повествовательной литературе и в драме, особенно в пьесах, которые критика причисляла к произведениям "школы чайной ложки и супницы".

"В наши дни англичане склонны, не знаю почему, - писал Стивенсон в 1882 году, - смотреть свысока на происшествие" и с умилением прислушиваются к тому, "как постукивает в стакане чайная ложечка и дрожит голос священника. Считается хорошим тоном писать романы вовсе бесфабульные или хотя бы с очень скучной фабулой". Выступая против тягучего описательства, за динамичное повествование, Стивенсон отнюдь не претендовал на то, чтобы событийный сюжет проник во все виды и жанры повествовательной литературы. Он размышлял над жанром "романтического романа" и прежде всего романа приключенческого и в этой связи говорил о значении острой и занимательной фабулы, понимая роль "происшествия" по-своему, на свой лад. Необычно звучит его афоризм: "Драма это поэзия поведения, роман приключений - поэзия обстоятельств". Интерес к "Робинзону Крузо", самому выдающемуся образцу этого жанра, развивает он свою мысль, "в огромной мере и у подавляющего числа читателей" вызывается и поддерживается не просто цепью "происшествий", но "очарованием обстоятельств".

В самом деле, лишь детские воспоминания выделяют ощущение напряженной увлекательности фабулы "Острова Сокровищ". Когда же ранние впечатления от романа проверяются повторным знакомством с ним в зрелые годы, внимание сосредоточивается на иных чертах и сама фабула начинает выглядеть иначе. Интерес к увлекательному приключению не пропадает, но очевидным становится, что его вызывает не эффект чисто внешнего действия. События в романе возникают и развиваются соотносительно с обстоятельствами места и времени, и автор придает большое значение тому, чтобы эти возникающие ситуации не были произвольными, а отвечали требованию психологической достоверности и убедительности.

Стивенсон не очень заботится о том, чтобы держать читателя в таинственном неведении, и не склонен чистой иллюзией подогревать его любопытство. Он не боится предуведомляющих намеков относительно исхода событий. Такой намек содержится в словах Джима Хокинса, героя книги, о том, что он записал всю историю по просьбе своих старших друзей; таким образом сообщено, что основные участники приключений, за судьбу которых приходится тревожиться читателю, вышли из испытаний с торжеством. И вывеска трактира "Адмирал Бенбоу",

проткнутая саблей разгневанного Билли Бонса, след от которой, как подчеркивает, забегая вперед, Джим, и до сих пор виден, и подстрочные примечания, сделанные доктором Ливси, где говорится о том, что о некоторых событиях на острове узнали позднее, и другие детали - все это последовательно нарушает таинственность будущего, столь будто бы для приключенческого жанра важную и даже обязательную. Однако, предуведомляя читателя о ходе событий, автор усиливает доверительный тон повествования, рассчитывая на эффект достоверности. По-видимому, Стивенсон учитывал опыт Джорджа Мередита, который, развертывая сюжет, не боялся забегать вперед. Небезынтересно, что в статье, посвященной романам Дюма, обозначая задушевный круг своего чтения, Стивенсон рядом с образцовым авантюрно-приключенческим романом "Виконт де Бражелда" ставит психологически изощренный роман Мередита "Эгоист", явившийся для своего времени новым типом психологического романа.

Переходы от эпизода к эпизоду в "Острове Сокровищ" и в других приключенческих произведениях Стивенсона не всегда кажутся точно выверенными, но коль скоро сюжетный поворот сделан, ситуация определена, персонажи заняли исходные позиции, то все начинает двигаться без нажима и скрипа, возникает живая картина событий, и создается впечатление точности и психологической достоверности происходящего. В самом деле, раскройте книгу, и вы увидите старого "Адмирала Бенбоу" и морского волка, который стучится у двери, и услышите его хриплый голос.

Важно учесть в этой связи признание самого Стивенсона. В ответ на письмо Генри Джеймса с разбором романа "Катриона" Стивенсон, между прочим, подчеркнул: "Справедливо ваше замечание относительно того, что в этой книге ослаблено зрительное впечатление. Это несомненно, и, коль скоро я приложу к этому дополнительные усилия, а я так убежден в их необходимости, боюсь, что в будущем это станет еще более несомненным. Две мои основные цели можно определить так:

1. Война прилагательному.

2. Смерть зрительному нерву.

Если считать, что мы переживаем в литературе эпоху зрительного нерва. Сколько веков литература успешно обходилась без него".

Автохарактеристика, как это нередко случается, может противоречить творческой реальности, создаваемой художником. Так и со Стивенсоном в его бунте против "прилагательного" и неприязни к "зрительному нерву" не так просто согласиться, припомнив картины, им же самим набросанные.

Однако стоит присмотреться к этим картинам, чтобы лучше понять позицию Стивенсона, и надо иметь в виду, что он не пренебрег замечаниями Генри Джеймса. Пояснив свои задачи в литературной технологии, он умерил воинственный тон словами: "Все же я учту Ваше письмо".

Вот Джим Хокинс, спрятавшись в бочке из-под яблок, подслушивает злодейский разговор непокорных матросов. Они сговариваются захватить корабль, и эта новость приводит Джима в отчаяние. Еще более непосредственный ужас охватывает его, когда один из матросов собирается подойти к бочке, чтобы достать оттуда яблок. От этого рокового намерения его отвлекает случайность, и он отправляется за бочонком рома для своих дружков.

"Когда Дик возвратился, все трое по очереди взяли кружку и выпили один "за удачу", другой "за старика Флинта", а Сильвер даже пропел;

За ветер добычи, за ветер удачи!

Чтоб зажили мы веселей и богаче!

В бочке стало светло. Взглянув вверх, я увидел, что поднялся месяц, посеребрив крюйс-марс и вздувшийся фок-зейл. И в то же мгновение с вахты раздался голос:

- Земля!"

Как все здесь точно! Мы в самом деле слышим, когда на палубе говорят, мы ловим движения и действия пиратов и вдруг ясно и ярко видим, как подымается луна, освещая нутро пустой бочки, где притаился мальчик, и даже различаем проступающие из темноты крюйс-марс и фок-зейл, хотя скорее всего представления не имеем о том, как эти снасти выглядят. Наконец, все это покрывает книжно знакомый, а тут столь внезапный и уместный и убедительный зов - "Земля!".

Умение дать возможность услышать, если впечатление от реальности должно быть звуковым, увидеть, если изображение должно стать картинным, причем увидеть даже в том случае, когда перед взором встают предметы, ничем, как крюйс-марс и фок-зейл, в зрительной памяти не помеченные, это умение, а точнее сказать, мысль о подобном мастерстве составляет для Стивенсона не просто заботу о нескольких выигрышных приемах, но целую творческую программу.

"Война прилагательному" означает борьбу с одномерным изображением, с наиболее распространенной и принятой литературной техникой, которая приводит к выразительности исключительно описательным путем. Смерть "зрительному нерву" передает решительную неприязнь к натуралистической изобразительности, к дотошным копиям

внешних форм. Стивенсон усиливает те начала в повествовательном жанре, которые сближают его с драмой, - диалог, энергично подвигающий сюжет и насыщенное событиями действие. Вместе с тем он стремится установить гибкие и многосторонние связи между изображаемыми явлениями, рассчитывая на подвижность ассоциативного восприятия и учитывая опыт новейшей для него повествовательной техники.

Стивенсон создает картину, почти не прибегая к помощи "зрительного нерва", то есть без назойливой апелляции к глазу, он не делает никакой уступки прилагательному - не определяет предметов по одним внешним и статичным признакам; он заставляет подниматься луну, дает свет, называет неведомые снасти, бросает картинный клич. Читатель воспринимает все как-то целостно, без предпочтения зрительным или слуховым впечатлениям; во всяком случае, он оказывается убежден в достоверности происходящего. Заботясь о многомерном движении стиля, Стивенсон добился немалого, и здесь заключена одна из главных основ его долговременного и "серьезного" воздействия на английскую литературу. "Серьезного" - в противоположность поверхностному следованию его манере по части приключений, пиратов и пиастров, которое с легкостью распространилось после завидного успеха "Острова Сокровищ". Подражатели поддались на шутливые уверения Стивенсона, будто он не преследовал в работе над этим романом сколько-нибудь существенных литературных задач. Между тем нельзя не заметить изощренности этой книги: эффект совершенной достоверности на материале, вовсе не реальном. Взяв обстановку вымышленную, так сказать, "бутафорскую", Стивенсон сумел вместе со своими персонажами психологически правдиво вжиться в нее. Уловив эту убедительность, Стивенсон движется уже совершенно свободно в пределах вымысла, он легко ведет литературную "игру", и стоит ему произнести "фок-зейл", как читатель готов верить, будто все понятно, подобно тому, как пираты оказались способны по одним только выбеленным за многие годы костям признать своего незадачливого соратника: "Э, да это Аллардайс, накажи меня бог!"

Стивенсон улавливал ход развития повествовательной техники и сумел создать несколько искусных литературных "моделей". Без них не могли обойтись, их держали в своей творческой лаборатории многие писатели младшие современники и преемники Стивенсона.

Простая и легкая на вид книга "Остров Сокровищ" при внимательном рассмотрении оказывается многоплановой. Авантюрный сюжет в ней при всей его традиционности - повествование о пиратах, приключениях на море и затерянном острове - оригинален. Он построен по принципу

увлекательной мальчишеской игры, вдохновляемой энергичной мечтой и требующей от юного участника приложения всех своих сил.

Герою романа Джиму Хокинсу, то ли подростку, то ли мальчику, автор не уточняет его возраст, приходится самостоятельно ориентироваться в сложной обстановке при неблагоприятных обстоятельствах, проявлять инициативу, идти на риск, напрягать мозг и мускулы, но также делать нравственный выбор, определять жизненную позицию. Им движет мечта, он предается ей с естественной восторженностью, действует, подталкиваемый необходимостью и любознательностью, руководствуется высокими чувствами и здравым соображением. Ему приходится встречать лицом к лицу опасность, глядеть в глаза смерти, прибегать к решительным и крайним мерам. Ему же удается познать радость моральной и практической победы.

Джим Хокинс являет собой образец характера цельного, слаженного, устойчивого, не ослабленного и малейшей червоточиной. Смело-доверчивое и здраво-энергичное, мужественное отношение Джима к жизни задает тон всей книге. И в ней не слышится ни назидательных интонаций, ни бодряческих ноток.

Пираты в "Острове Сокровищ" мало похожи на пиратов традиционных. Некогда пиратство носило узаконенный характер, правители Англии находили в пиратах поддержку для борьбы с флотом враждебных стран и дополнительный источник пополнения казны. Пиратство знало свои героические времена. Среди пиратов оказывались не одни авантюристы и головорезы, но и люди, преданные морской стихии, жаждавшие независимости и свободы. Литература помнит не только образ морского хищника, но и "благородного корсара". В пиратской теме сложилась романтическая традиция, идеализировавшая морского разбойника. Стивенсон и здесь идет своим путем. Его пираты лишь вспоминают знаменитого Флинта, да и этот герой, главарь шайки морских разбойников, представлен без розовой краски.

Ведь в самом деле, из "морских соколов", какими еще можно вообразить пиратов в эпоху Возрождения, они со временем превратились в грязных стервятников. Когда, например, в начале XVIII века в руки правосудия попалась личность не менее легендарная, чем Флинт, а именно капитан Кидд, то он удивил всех своей заурядностью. "Я знал, что он мерзавец, - даже с некоторым разочарованием сказал судья, - но не думал, что он еще и дурак".

Джим Хокинс и его друзья сталкиваются с пиратами, вовсе лишенными романтического ореола и какого-либо исторического

обоснования для своих действий. Это сущие мародеры, утратившие опору хотя бы разбойничьего союза. Почти все они воплощение мерзкого негодяйства, злобного и хищного коварства. Джим в их среде - "остров", "Остров Сокровищ", и весь смысл его приключений - в самом себе обнаружить истинные сокровища. Под конец в награду за труды и в итоге победы он тоже получает долю пиратского наследства, но она не занимает его, другая "жар-птица" его манила, и если он почувствовал ее свет, то только в порывах самоотверженных исканий, о чем и поведал в своих воспоминаниях, предупредив читателя, что не скрывает "никаких подробностей, кроме географического положения острова".

Сочувствие Джиму и его друзьям, законным владетелям "Испаньолы", не мешает читателю среди всех персонажей выделить Джона Сильвера. Одноногий корабельный повар, соратник Флинта, невольно обращает на себя внимание. Джон Сильвер - значительная фигура в "Острове Сокровищ" и в ряду самых ярких характеров, созданных Стивенсоном. Этот персонаж остается в памяти и будоражит воображение своей незаурядностью. Джон Сильвер коварен, злобен, жесток, но также умен, хитер, энергичен, ловок. Его психологический портрет сложен и противоречив, однако убедителен. Невозможно облечь в риторические формулы отвлеченной морали подобную двойственность живого характера. Писателя озадачивала и волновала деятельная жизнеспособность зла и порока и их коварная привлекательность. С детства ему внушали религиозно-нравственные представления шотландских кальвинистов, строгие и рассудочные, покоившиеся на принципе четкого разделения добра и зла и безусловного воздаяния за добро и возмездия за зло. Едва он обрел способность самостоятельного суждения, он стал выражать сомнения и протест, но глубочайший интерес к нравственной сущности человека сохранился у него на всю жизнь.

Уже в ранние годы Стивенсона занимала проблема усложненного характера, душевные противоречия и контрасты, явления затемненности и раздвоенности сознания, смешавшие религиозно-нравственные представления о добре и зле. В середине семидесятых годов он замышлял написать книгу "таинственных" рассказов или рассказов "ужасов". Тогда замысел не был осуществлен, и Стивенсон вернулся к нему лишь спустя шесть лет. Намечено было название: "Черный человек и другие рассказы" (образ "черного человека" связан с народными поверьями, с представлением о "нечистой силе"). И на этот раз книга не получилась, но несколько рассказов все же было написано. Первый из них, "Окаянная Дженет", появился в октябре 1881 года. К этому же циклу относится

рассказ "Веселые Молодцы". Он был напечатан в журнале "Корнхилл" в июньском и июльском номерах за 1882 год, а затем в 1887 году в сборнике рассказов под тем же заглавием.

Стивенсону был дорог рассказ "Окаянная Дженет" его народными шотландскими мотивами, развивая которые ему удалось убедительно передать случай драматического душевного состояния и его загадочность, передать в таком соотношении фантастического и реального, когда реальное вдруг представляется фантастическим, а фантастическое - реальным и вместе с тем не утрачивается ощущение подлинности происходящего. Стивенсон говорил, что он сам переживал состояние "смертельного" испуга, когда воспроизводил жуткие события и обстоятельства, в которых отразился дикий быт, мрачное поверье, суровая обстановка. Он ставил "Окаянную Дженет" рядом с "Тодом Лапрайком", с этим "кусочком живой Шотландии", как он называл написанную им на основе шотландской легенды "вставную новеллу" - "Рассказ Черного Энди о Тоде Лапрайке" (см. первую часть романа "Катриона"). Если бы, говорил он, "я не написал ничего, кроме "Тода Лапрайка" и "Окаянной Дженет", все же и тогда я был бы писателем".

Рассказу "Веселые Молодцы" необычайно высокую оценку дал Ричард Олдингтон. Он считал его произведением "подлинно трагическим и великолепно написанным от начала и до конца". Хотя бы в одном направлении Стивенсон "сделал здесь шаг вперед по сравнению с прозаиками своего времени. Может ли кто-либо, читавший "Веселых Молодцов", забыть содержащееся там описание бури?" Бури на Шетландских островах, которая предшествует "Тайфуну" Джозефа Конрада. Превосходное описание бури читатель находит у Томаса Гарди в его романах "Вдали от безумствующей толпы" и "Возвращение на родину". Но это буря на суше, а не на море, о чем и говорит Олдингтон, мнение которого интересно уже в том отношении, что еще раз подтверждает разностороннее историко-литературное значение Стивенсона.

Сборник "Веселые Молодцы" объединил близкие по психологическим и этическим мотивам рассказы разных лет. Сюда вошли "Вилли с мельницы", а также более поздние, появившиеся в периодических изданиях 1885 года "Маркхейм" и "Олалла".

В 1885 году Стивенсон прочитал во французском переводе роман Достоевского "Преступление и наказание". Русский роман произвел на английского писателя потрясающее впечатление необычайно смелым и глубоким обсуждением нравственных проблем, столь близких интересу самого Стивенсона и представших теперь перед ним в отчетливой форме.

Под непосредственным впечатлением от романа "Преступление и наказание" и был написан психологический этюд "Маркхейм", более известный нашему читателю под названием "Убийца". От "Маркхейма" открылся прямой путь к повести "Странная история доктора Джекила и мистера Хайда", так же как от рассказа "Олалла" к роману "Владетель Баллантрэ".

В краткой исповеди, завершающей повесть "Странная ис-^ тория", ее герой, почтенный, добропорядочный доктор Генри Джекил, рассказывая о трагических последствиях фантастичен ского опыта по расщеплению собственной личности, поясняет за автора суть волновавшей его проблемы.

Тяготясь повседневной рутиной, испытывая соблазн скрыть желания, намереваясь определить грань между добром и злом в собственной душе и проверить прочность ее добродетельной основы, доктор Джекил посредством изобретенного им чудодейственного химического препарата обособляет темные ее силы. На свет является двойник доктора Джекила, уродливый карт лик мистер Хайд, давая возможность своему патрону пережить захватывающее чувство полной внутренней собранности, легкости и свободы.

Мистер Хайд обнаруживает поразительную и заманчивую жизнеспособность, необычайно деятельную энергию, направленную, однако, исключительно к злодеянию. Мистер Хайд с наглядностью точно поставленного эксперимента демонстрирует потенцию дурных свойств доктора Джекила. В облике мистера Хайда он действует с решимостью автомата, не испытывая колебаний, нравственных сомнений или мук совести. Совершенная слаженность его существа оказывается не одухотворенной, а чисто механической слаженностью. В облике мистера Хайда доктор Джекил совершает преступление за преступлением, испытывая только два чувства - страх и злобу. Повторяя свои опыты, доктор Джекил все более подпадает под власть мистера Хайда, пока наконец не становится его жертвой.

Вдумчивый читатель угадывал трезво реальную сторону этой мрачной притчи. Прозревать ее живой смысл побуждали его и точно воспроизведенные в повести черты лондонского быта восьмидесятых годов. Для самого Стивенсона повесть "Странная история доктора Джекила и мистера Хайда" явилась почти непроизвольным иносказанием давно переполнявших его чувств, сюжет и образы возникли у него во сне, картина сложилась в столь отчетливых и детализованных формах, что ему оставалось перенести ее на бумагу.

Стивенсон писал американскому художнику Уильяму Г. Лоу,

отправляя ему экземпляр своей повести: "Посылаю Вам готического карлика... думаю, что этот карлик небезынтересен, он вышел из глубины моего существа, где сторожит фонтан слез". Повесть о Джекиле и Хайде сразу стала предметом широкого обсуждения, и, по словам современника, литератора Эдмунда Госса, с момента ее появления "Стивенсон, уже пользовавшийся восхищенным признанием сравнительно узкого; круга, стал занимать центральное место в большом мире литературы".

В "Джекиле и Хайде" тему двойника Стивенсон разработал в приемах научной фантастики и детектива, оказав влияний и на эти литературные жанры, на их развитие в английской литературе. Можно, например, "Невидимку" Герберта Уэллса ставить в определенную связь с этой повестью Стивенсона.

"Странная история доктора Джекила и мистера Хайда" была опубликована в январе 1886 года. Прошло всего несколько месяцев, и уже в мае (в журнале "Янг Фолкс") появились первые главы "Похищенного" (в том же году роман вышел отдельным изданием). Некоторых биографов Стивенсона поражала подобная смена творческих замыслов. "Два произведения, столь различные по своей сути, редко выходили из-под пера одного и того же автора даже в гораздо более продолжительные промежутки времени", - писал Стивен Гвинн, автор монографии "Роберт Луис Стивенсон". Все же несхожесть этих произведений не так разительна, как можно подумать. "Похищенного" соединяет с "Джекилом и Хайдом" внутренняя связь, не только "подчеркнутое внимание к нравственным вопросам" и "трезвая выразительность стиля". _ В "Похищенном" и его продолжении, романе "Катриона", те же основные вопросы обсуждаются вновь и вновь. Стивенсон рассматривает их с разных сторон и уже не в условном плане. Его все более начинает интересовать историческая перспектива, он обращается к прошлому своей страны, к тем событиям и обстоятельствам, которые резко изменили ее социальный и политический облик: XVIII век, обострившаяся борьба Шотландии с Англией за независимость. Более далекие времена, эпоху вражды Алой и Белой розы (XV столетие), Стивенсон описал в первом своем историческом романе "Черная стрела", над которым он, готовя его для журнала "Янг Фолкс", работал еще в 1884-1885 годах. Отдельным изданием "Черная стрела" вышла уже в 1888 году. Стивенсон находился тогда в США, куда приехал еще раз на непродолжительный срок.

"Я отправляюсь в путешествие с горьким сердцем", - писал Стивенсон близкому другу Чарлзу Бакстеру в мае 1888 года, когда он вместе с Фанни и ее детьми готовился отплыть из Сан-Франциско к тихоокеанским

островам. Такое состояние писателя не было кратковременным, и причин у него имелось несколько, но в ту минуту все как-то сошлось на одном: неизбежный разрыв между Стивенсоном и Хенли. Это была не только потеря советчика, сотрудника; это пролегал рубеж, отсекающий полосу жизни - все прошлое, всю молодость. Стивенсон делился с Бакстером под непосредственным впечатлением письма от Хенли: "О, письмо Хенли! Я не могу прийти в себя после него".

Однако вопрос заключался не только в Хенли и его бесцеремонности. Как для ссоры с ним или с другими близкими приятелями, нараставшей исподволь, нашелся в итоге заметный повод, так и сама размолвка лишь выражала процесс более глубокий и неотвратимый: иногда в литературе можно видеть, как распадаются связи юности, дружеские кружки и что значит это для их наиболее сознательных участников. Естественно в расцвете сил бросать гордый вызов: "Куда бы нас ни бросила судьбина, и счастие куда б ни повело, все те же мы", и также естественно перед натиском лет и обстоятельств признать эпохой позже: "Прошли года чредою незаметной, и как они переменили нас!" Пушкин оборвал рыданием чтение этих последних в его жизни стихов о "лицейской годовщине"...

И Стивенсон бился в конвульсиях: "Да, да, я пишу об этом ночь напролет, несмотря на всю пропасть работы, которая у меня на руках, и все за девять дней до отъезда. Это камень на моей могиле, мне никогда не вернуться по-настоящему к жизни. О, я говорю дикие вещи, но прежнего уже больше не будет". Стивенсон чувствовал свое бессилие остановить неумолимо растущую трещину или хотя бы уловить и учесть причины, побуждающие ее рост. Причины были действительно неисчислимы, как сама жизнь, ее оттенки, а главное, как неуловимо чередование приобретений и утрат, которое сопровождает жизненное движение.

Наиболее беспристрастные и вдумчивые биографы впоследствии вполне объективно восстановили цепь событий: "Напористость Фанни подготовила почву. Коварство Хенли подыскало случай. И медленный по воспламеняемости характер Стивенсона дал в конце концов взрыв" (Дж. Фернес). Но это только внешние вехи, а там, в глубине, в человеческих натурах, прежде всего в самом Стивенсоне определялся новый этап его судьбы. Тот же Фернес справедливо отметил, что ссора с Хенли значительно продвинула Стивенсона к зрелости. И сам Хенли, что бы ни хотел он этим сказать, засвидетельствовал много лет спустя, уже после смерти Стивенсона, что в ту пору "Луис стал не тот".

Стивенсон, переживая в себе перемену, но не находя ей еще ни

объяснения, ни названия и потому особенно ошеломленный, испытывал специфическое состояние душевной муки, переходящей в телесную боль: "Я бы ногу ему отдал ради того, чтобы зачеркнуть то, что случилось" (у Хенли была ампутирована одна нога, а другая с трудом спасена). Но прошлое было-таки невозвратно, и Стивенсон, ступая на борт яхты "Каско", готовясь отбыть к незнакомым ему берегам, в самом деле держал курс на новые рубежи, устремлялся к какой-то другой жизни. Состояние его было смутно, тягостно. "Лучше всего, - писал он Бакстеру, - если бы "Каско" вместе со мной пошла ко дну. Ведь осталось дьявольски мало такого, ради чего стоило бы жить".

Но вот Америка скрылась за гребнем волн, и мало-помалу новизна морских впечатлений стала отвлекать Стивенсона от свежих его тревог. Предстояло увидеть те острова, где плавал и погиб знаменитый Кук, где русские кругосветные мореплаватели оставили на карте имена своей родины, где странствовал Герман Мелвилл, а потом написал об этих краях в "Тайпи" и "Ому", где чуть позже Стивенсона, но в ту же собственно пору искал пристанища тогда еще не признанный француз Поль Гоген, где потом вел "Снарка" Джек Лондон. Хуан Фернандес, "остров Робинзона Крузо", лежал в тех же водах, в неделях пути под парусом, как подтвердил это отважный Джошуа Слокам, шедший по следам своих прославленных соотечественников и соединивший удивительным маршрутом их судьбы. Словом, за два года, сменив три судна, Стивенсон посетил несколько архипелагов Тихого океана: на "Каско" Маркизские, Паумоту (называемые теперь Туамоту) и Гавайские острова, на "Экваторе" - острова Гилберта и Самоа, на "Жанет Николь" - Маршалловы острова, Новую Каледонию. Более или менее продолжительные стоянки они делали в Папеэте, Гонолулу, Сиднее, Нумеа и, наконец, на Самоа.

Впечатления просились на бумагу. "Я слышу, как мой дневник взывает ко мне: "Пиши, пиши!" - сообщал Стивенсон Чарлзу Бакстеру. - У меня получится прекрасная книга путешествий, в этом я чувствую уверенность". Стивенсону казалось, что он сумеет рассказать об океане и об островах так, как не удавалось еще никому из писателей. Один только Мелвилл, создатель "Моби Дика", считался у него серьезным соперником. Стивенсон чувствовал себя настолько обновленным, что посылал сердечный привет Бобу Стивенсону (двоюродный брат), Симпсону и Хенли, то есть прежним друзьям, с которыми у него поочередно наступал разрыв. Писал он, как обычно, много, почти непрерывно, выполняя договор с американскими газетчиками.

Однако не тропические моря послужили Стивенсону основой

наиболее значительного произведения, завершенного им в пору океанских странствий. Морская стихия освежила его, с воспрянувшими силами он мысленно вернулся в родную Шотландию и к сентябрю 1889 года закончил рукопись, которую уже не раз с безнадежностью прятал в стол, - "Владетель Баллантрэ". У почитателей Стивенсона в отношении к его вещам встречаются различные, подчас весьма неожиданные пристрастия; сам Стивенсон менял симпатии к своим произведениям; если же взглянуть на его наследие с более постоянной, историко-литературной точки зрения, то, безусловно, рядом с "Островом Сокровищ" и "Доктором Джекилом и мистером Хайдом" окажется "Владетель Баллантрэ". Многие находят этот роман чересчур мрачным, безрадостным и не особенно высоко ставят его. Но это взгляд субъективный, так сказать, любительский. Между тем и в творчестве Стивенсона и в английской литературе вообще место "Владетеля Баллантрэ" определилось почти сразу. Тогда же, с выходом книги в свет, рецензент журнала "Бук Байер" писал: "В своем последнем романе "Владетель Баллантрэ" Стивенсон достиг для себя, кажется, высшего уровня. Я осмелился бы пойти дальше и утверждать, что ни одно из новейших беллетристических произведений на английском языке нельзя расценить столь высоко по шкале литературных достоинств, как это".

В романе соединились две темы, особенно глубоко занимавшие Стивенсона: границы добра и зла в человеческой природе и шотландская история. От ранней новеллы о беспутном Франсуа Вийоне к жутким опытам доктора Джекила Стивенсон сам, подобно дерзкому экспериментатору, вновь и вновь соединял и по-разному дозировал злое и доброе в своих персонажах, пристально наблюдая за результатами. Этим объясняется и его столь живой отклик на Достоевского. "Искалеченная даровитость", которую Стивенсон считал наиболее примечательным и вместе с тем опасным свойством старого приятеля - Хенли и которую он воплотил в памятной фигуре одноногого Сильвера, на этот раз в обличье более привлекательном и еще более опасном, выразилась в хозяине поместья Баллантрэ. Прежде для подобных экспериментов Стивенсон выбирал обстановку условную и главным образом случайную. Теперь же он встал на почву, ему хорошо знакомую и близкую во всех отношениях.

Стивенсон воспроизвел прибрежные районы Шотландии у Ирландского моря, где некогда он много бродил, отнеся повествование к середине XVIII столетия. И в судьбах, в характерах главных героев романа, двух братьев-соперников, сыновей лорда Дэррисдира, говорило шотландское прошлое. Сила, дьявольская удачливость и порочность одного, нравственная, но какая-то безжизненная натура другого, их

путаные права наследства и неразрешимое пересечение чувств к одной женщине - весь клубок проблем Стивенсон признавал типично шотландским. "Мой роман - трагедия", - говорил он, работая над "Владетелем Баллантрэ". Корни этой трагедии Стивенсон собирался проследить глубоко: в семейном укладе шотландцев, в традициях шотландского пуританизма, в чертах национального характера. "Все это в моем давнем вкусе", - признавался он.

И Стивенсон горячо поначалу принялся за роман - еще в Америке. "Четыре части из шести или семи написаны и отправлены к издателю", - сообщал он. Уже готовилась журнальная публикация "Владетеля Баллантрэ", когда Стивенсон оборвал над ним работу. Замысел оказался слишком усложненным, и дело дальше не двигалось. "Пять частей ясная, человеческая трагедия, последние же части, одна или две, печально сознаваться, вырисовываются не столь ясно. Я даже сомневаюсь, стоит ли их писать. Они очень красочны, но фантастичны. Они путают и, я бы сказал, снижают начало", - жаловался Стивенсон искушенному авторитету в литературной технике Генри Джеймсу. Перерыв был довольно длительным, и только на борту "Экватора" Стивенсон смог продолжить "Владетеля Баллантрэ".

То, что в свое время потребовало от Стивенсона особых усилий, весь искусно сконструированный им механизм повествования, а также всевозможная "фантастика", вроде неоднократного воскрешения из мертвых старшего брата, теперь хотя и выглядит по-прежнему красочным, но все-таки кажется несколько бутафорским. Тогда еще тот же Генри Джеймс добивался перемещения так называемой "точки зрения" в своих романах без передачи повествования от одного лица к другому, как это потребовалось Стивенсону. Но психологический конфликт, схваченный автором "Владетеля Баллантрэ", и направление, в котором Стивенсон стремился найти истоки семейной драмы Дэррисдиров, оказались принципиально новы и плодотворны; вот почему у новейших писателей нередко упоминается этот роман.

За время плавания совершилось важное событие в жизни Стивенсона и его семьи: в декабре 1889 года Стивенсон приобрел на острове Уполу (архипелаг Самоа) участок земли в двадцать гектаров, и на нем было начато строительство дома. Уполу с городом Апиа - наибольший из Самоанских островов. На нем тогда насчитывалось около трехсот белых (архипелаг Самоа находился под тройным протекторатом - английской короны, Соединенных Штатов и Германии). Через Апиа в Сидней было налажено ежемесячное сообщение пароходом. Земля и строительство здесь

были дешевы. Эти обстоятельства определили выбор Стивенсона, хотя сам по себе остров ему не очень понравился и, например, Маркизские острова, Таити произвели на него гораздо большее впечатление. В этом смысле Стивенсон отличался от Гогена, на которого вначале не подействовала и экзотика. "Все та же Европа, - писал Гоген о Таити 1891 года, - Европа, от которой я хотел избавиться, да еще ухудшенная колониальным снобизмом, каким-то подражанием, детским и комичным до карикатуры. Это совсем не то, из-за чего я приехал так издалека". Потом Гоген несколько "отошел" и смягчился: "Цивилизация мало-помалу уходит от меня. Я начинаю мыслить просто, испытывать очень мало ненависти к моим ближним, лучше того - начинаю любить их. Я обладаю всеми радостями свободной жизни, животными и человеческими. Я избавляюсь от всего искусственного, я растворяюсь в природе..."

Стивенсон не был человеком подобных крайностей, и, хотя от его взора не ускользнул тот же "колониальный снобизм", который удручал Гогена, все-таки он смотрел с надеждой на новые берега. Его здоровье стало крепче, он успешно работал, и это давало ему основание называть себя "вполне довольным островитянином Южных морей".

Прошел, впрочем, почти год, прежде чем Стивенсон получил возможность окончательно обосноваться на Самоа: за это время была продвинута постройка дома, а Стивенсон и Фанни между тем совершили на "Жанет Николь" третье из своих плаваний. Тут Стивенсон чуть было не понес очень чувствительную потерю: едва они покинули Новую Зеландию, как на корабле от фейерверочных огней начался пожар, загорелся и один сундук из багажа Стивенсона - матрос готов был выбросить его за борт. Его вовремя остановили: в сундуке были все рукописи!

Но вот в октябре 1890 года Стивенсон впервые приветствовал Чарлза Бакстера с "добрым утром" из своего нового местожительства. Адрес был: Вайлима, Апиа, Самоа. Вайлима, то есть Пятиречье, - так называлось владение Стивенсона на океанском берегу у подножия горы Веа неподалеку от Апиа. Дом, правда, не был еще закончен, но уже обрел не только основание, а четкие контуры; мирок, который друзья обозначили "Стивенсонией".

"Вид этих лесов, гор и необыкновенный аромат обновили мою кровь", говорит торговец Уильтшир из рассказа "Берег Фалеза". И это - признание самого Стивенсона. Здесь же сходство между ними и кончается. Уильтшир в дальнейшем переживает на острове различные приключения: любовь, соперничество и пр. Ничего хоть сколько-нибудь подобного не случалось на Самоа со Стивенсоном. Его жизнь была напряженна и однообразна - он

писал. Теперь уже в буквальном и полном смысле - непрерывно писал. Стивенсон подымался в пять-шесть утра и работал до полудня, потом следовал перерыв, и пяти вечера он снова садился за письменный стол. Отдыхом ему служили флейта, чтение вслух в семейном кругу и прогулки верхом. Так изо дня в день. К этому следует добавить, что на первых порах Стивенсон вместе со всем своим семейством помогал строить дом, вырубать кругом лес и т. д. Но, в общем, свидетельствуют очевидцы, почти вся его жизнь проходила в кабинете. Лишь два раза за весь самоанский период Стивенсон отлучился из дома так далеко, что ночевал не под крышей Вайлимы,

Художественные произведения, политические статьи о положении на Самоа, обширная переписка, которая сама по себе есть значительный литературный труд, - таков был объем работы Стивенсона.

За какой из литературных жанров ни взялся бы Стивенсон, он создавал в этом роде нечто классическое. Его книги путевых очерков положили начало целой традиции. Он написал образцовый приключенческий роман. Точно так же принадлежит ему несколько первоклассных стихотворений, ставших хрестоматийными. Кто не знает с детства "Верескового меда"? В зрелом возрасте даже странно узнавать, что это написал Р. Л. Стивенсон или вообще кто-либо написал! Кажется, будто эта баллада существовала всегда, что пришла она к нам в самом деле из неведомой дали веков: столь "настоящей" сделал ее Стивенсон.

Писатель внимательно, а подчас с известной ревностью следит за новыми литературными именами и явлениями. Среди его корреспондентов крупные писатели: Джордж Мередит, Генри Джеймс, Конан Дойль, Киплинг, Дж. М. Барри, критики Эндрю Ланг и Эдмунд Госс. Его слава, а вместе с тем и благосостояние подымаются высоко. "С тех пор, как Байрон находился в Греции, - писал ему Эдмунд Госс, - ничто не привлекало такого внимания к литератору, как ваша жизнь в тропических морях".

Это, конечно, опасный для писателя уровень популярности: когда его личность и быт начинают привлекать читающую публику больше, чем его произведения. "Для романтического писателя не может быть худшей обстановки, чем романтическая, вот что стало ясно для меня, - рассуждал Оскар Уайльд под впечатлением от публицистической книги Стивенсона "Примечание к истории" (о самоанских событиях). - Живи Стивенсон на улице Гоуэр, он мог бы написать книгу вроде "Трех мушкетеров", между тем на острове Самоа он писал письма о немцах в "Тайме". Прославленный парадоксалист думал так, сидя за решеткой в Редингской тюрьме (через два года после смерти Стивенсона) и, должно быть, не зная как следует его

последних книг. Да они тогда еще не все, в частности романы "Сент-Ив" и "Уир Гермистон", были опубликованы. В одном все-таки, сам опять же того не зная, уловил Оскар Уайльд существенный для Стивенсона мотив: как ни благоприятно складывалась жизнь писателя в красочных краях, его душой тянуло домой, в Шотландию. "Не многое остается в памяти за всю жизнь, дорогой Чарлз, - писал Стивенсон Бакстеру в августе 1890 года из гостиницы "Севастополь" в Ноумеа. - Когда оглядываешься на, казалось бы, яркую вереницу прежних дней, они мелькают один за другим, вспыхивая и тут же угасая, а в конце концов, словно во вращающемся калейдоскопе, составляют некий однообразный тон. Лишь некоторые вещи остаются сами по себе, и вот среди них мне всегда особенно ясно видится Ретланд Сквер". Так что Стивенсон по-своему стремился на "улицу Гоуэр", и, не имея практической возможности попасть снова в родные места, он постоянно возвращался туда мысленно - в своих книгах.

"Я дьявольски много работаю, - извещал он Генри Джеймса на рубеже 1891-1892 годов. - За двенадцать месяцев истекшего года я завершил "Потерпевших кораблекрушение", написал весь, за исключением первой главы, "Берег Фалеза", значительную часть "Истории Самоа" (что потом называлось "Примечание к истории"), сделал кое-что для "Жизнеописания моего деда" (в дальнейшем - "Семья инженера"), а также начал и закончил "Дэвида Бэлфура" ("Катриона"). Как вам покажется для одного года? С тех пор я, надо признаться, почти ничего не сделал за исключением чернового наброска трех глав нового романа "Слуга Правосудия" (будущий "Уир Гермистон")"...

Исследователи Стивенсона обратили внимание на то, что наиболее крупные свои произведения, созданные во время океанских странствий и жизни на Самоа, он написал о Шотландии. "Когда-то в молодости, - не без иронии заметил один его биограф, - у него не было времени заглянуть в Эдинбургскую библиотеку, зато теперь, из Вайлимы, он постоянно просит друзей высылать ему оттуда книги по шотландской истории". "Здесь, вдали, я пишу, занятый мыслями о моем народе и моей родине", - говорилось в посвящении, предпосланном "Уиру Гермистону". Даже "Потерпевшие кораблекрушение", роман странствий, роман, начинающийся и оканчивающийся на островах Океании, все-таки уводит читателя к Эдинбургу и Парижу.

"Потерпевшие кораблекрушение" - книга, в сущности, автобиографическая. Сквозь все приключения, которых Стивенсон, как истинно романтический писатель (согласно парадоксальной логике Уайльда), сам никогда не переживал, проступает схема его сознания и

вырисовывается чуть смещенная, но в принципе выдержанная география его судьбы: Эдинбург, Париж, Сан-Франциско, Маркизские острова, Самоа... На страницах романа эти названия появляются несколько в иной последовательности, как и герой книги Лауден Додд, по крови шотландец, но по рождению американец. Все-таки шотландец - это, конечно, не случайно и существенно, а главное, ведь и другой персонаж, Джим Пинкертон, американец, однако по-настоящему американец, и сразу видна между ними разница: это Стивенсон через Лаудена Додда вновь и вновь затрагивает столь важную для него самого проблему расставания с родиной, соприкосновения с американской психологией и особенно проблему призвания. Тут же как бы фоном развивается общественная линия книги: "дух нашего века, его стремительность, смешение всех племен и классов в погоне за деньгами, яростная и по-своему романтическая борьба за существование с вечной сменой профессий и стран"...

Так что же, если фигура Лаудена - символ, то, стало быть, сам автор "потерпевший крушение"? Прямолинейно, разумеется, нельзя судить, но, безусловно, в книге много суровых авторских признаний и даже приговоров Стивенсона над самим собой.

- "В юности я был во всем привержен идеалам своего поколения", говорит Лауден Додд, разумея молодежь интеллигентную, творческую, мечтавшую об успехах в искусстве, о высоком артистизме, о независимости духовной и материальной. Со временем рамки профессионализма, хотя бы истинно творческого и безупречного, кажутся ему слишком узкими. "Те, кто трудится в кабинетах и мастерских, возможно, умеют создавать прекрасные картины и увлекательные романы, но им не следует позволять себе судить об истинном предназначении человека, ибо об этом они ничего не знают". Трудно не увидеть тут же, что в устах недоучившегося дилетанта и неудачливого дельца, каким обрисован в романе Лауден Додд, подобные суждения звучат малоестественно. Тем заметнее, что это передано Лаудену Стивенсоном от себя. Однако Лауден продолжает: "Если бы я мог, то захватил бы с собой на остров Мидуэй всех писателей и художников моего времени. Я хотел бы, чтобы они испытали все то, что пришлось испытать мне: бесконечные дни разочарования, зноя, непрерывного труда, бесконечные ночи, когда болит все тело и все-таки ты погружаешься в глубокий сон, вызванный физическим утомлением. Я хотел бы, чтобы они... услышали пронзительные крики бесчисленных морских птиц, а главное, испытали бы чувство отрезанности от всего мира, от всей современной жизни - здесь, на

острове, день начинался не с появления утренних газет, а с восходом солнца..." Как видно, Стивенсон через посредство своего героя прописывает коллегам-литераторам рецепт, им на собственном опыте испробованный.

Оскар Уайльд, судя по всему, "Потерпевших кораблекрушение" не читал, однако кажется, будто прямо против этих программных тирад Стивенсона направлена его мысль, вызванная, впрочем, чтением Стивенсона же, только другой его книги - писем о Самоа. Уайльд нашел эту публицистику неудачной, она, по его мнению, свидетельствовала о творческом упадке Стивенсона в его поздний период, и в этой связи Уайльд рассуждает: "Я вижу, какой страшной борьбы стоит вести естественную жизнь. Кто рубит дрова - для себя или для пользы других, - тот не должен уметь описывать это. Ведь естественная жизнь в действительности бессознательна... Если бы я и провел остальную часть жизни в кафе, читая Бодлера, все же она будет для меня более естественной, чем если б я стал чинить заборы или сажать какао в топком болоте".

Два крупных писателя, две этапные фигуры, замыкающие собой историю английской литературы XIX столетия, говорят вещи противоположные, но стоят перед одной проблемой - писатель и жизнь, творец и материал его труда в эпоху, когда литературное творчество окончательно и полностью сделалось профессией, собственно, ремеслом, средством существования наряду со всеми прочими занятиями. Творческая жизнь Шекспира как поэта и драматурга была, надо думать, не менее напряженной и насыщенной, чем у писателей конца прошлого века. Однако автор "Гамлета", жил главным образом не литературой, он преуспевал как хозяин театра, а драматургия в этом практическом смысле не могла еще в ту пору служить основным источником дохода. Но как быть Стивенсону, если именно гонорар за "Потерпевших кораблекрушение", и только гонорар, дал ему возможность завершить постройку дома в Вайлиме? Как ему быть, если та жизнь, которую он ведет с семьей на Самоа, требует от него фактически безостановочного писания? Где взять для этого силы и наконец запас наблюдений? Должен ли писатель новейшей эпохи уподобиться пауку и, забившись в угол, тянуть из себя нескончаемую паутину, поджидая тем временем какую-нибудь случайную жертву, чтобы поглотить ее, и она пойдет на изготовление все той же паутины? Сколь однообразно-серой получится нить! Следует ли художнику идти на риск и где-то искать новизны ради накопления внутреннего багажа? Но когда и как, если творческий труд должен быть

размеренным и регулярным, как всякая заурядная служба, - иначе нельзя будет этим трудом существовать?

Вопрос возник не во времена Стивенсона и Уайльда. Творческий профессионализм всегда являлся проблемой, но именно на исходе прошлого века эта, как и многие другие извечные проблемы, приобрела характер исключительно масштабный, массовый, и почти каждый человек, серьезно берущийся за перо, вынужден был решать ее для себя.

Кажется, совсем недавний предшественник Стивенсона и Уайльда - Диккенс - не знал таких проблем. Его недаром называют "невежественным великаном": он создавал роман за романом, будто и не задумываясь, как это у него выходит. Но то лишь кажущееся неведение. Он преодолевал все трудности величием иначе, чем способны были писатели более поздние, более скромные, которых литература, как особая сфера жизни, поглощала целиком. Стивенсон и Уайльд будто бы противоречат друг другу, а на самом деле предлагают одно и то же жизненный эксперимент. Уайльд признает лишь эксперимент над собой и внутри себя. Стивенсон, прокладывая и в этом направлении путь для многих писателей нашего времени, звал и в прямом и переносном смысле "странствовать". Но тут вспоминается сомнительное одобрение, высказанное ему критиком, одобрение той популярности, которую он стяжал благодаря своему необычному образу жизни. Легенда вокруг личности писателя часто кладет конец серьезному воздействию его книг. С другой стороны, писатель, сколько-нибудь способствующий развитию легенды, невольно подает сигнал о том, что близко его творческое крушение.

Стивенсон, отважно провозглашавший во времена своих первых, европейских, поездок и ранних очерковых книг, что для него "жизнь - это литература", что "слова - часть его существа", с годами все осторожней говорит об этом. Неким мрачным заклинанием звучит одно из его поздних писем 1893 года - к маститому Джорджу Мередиту: "...Я работаю непрестанно. Пишу в постели, пишу, поднявшись с нее, пишу при кровотечении из горла, пишу совершенно больной, пишу, сотрясаемый кашлем, пишу, когда голова моя разваливается от усталости, и все-таки я считаю, что победил, с честью подняв перчатку, брошенную мне судьбой". Тут сила, но и беззащитность какая-то. И в "Потерпевших кораблекрушение", там, где слышен программный авторский пафос, там же - нота тревоги: " Стивенсон чувствует, какие всесторонние трудности назревают для художника, для литературного профессионализма, верным рыцарем которого он себя признавал.

"Потерпевших кораблекрушение" и кое-что еще Стивенсон выпустил

в соавторстве со своим пасынком Ллойдом Осборном. Это признано самим Стивенсоном: на титульном листе романа стоят два имени. Но что означает подобное соавторство? Как могло сложиться сотрудничество прославленного писателя с ничем особенно не выделявшимся и очень еще молодым человеком? Вокруг Стивенсона все писали. Пробовала перо Фанни, и ее литературные опыты стоили Стивенсону дружбы с Хенли: новелла, сочиненная Фанни, явилась поводом для ссоры между ними. Ллойду Осборну Стивенсон посвятил "Остров Сокровищ" его "образцовому вкусу". Ллойду было тогда пятнадцать лет. Посвящение, конечно, шутливое, но звучало оно вполне серьезно, так как имя "американского джентльмена" было обозначено только начальными буквами. Даже ближайшим друзьям Стивенсона и в голову не приходило, что господин, чье литературное чутье будто бы оказалось способным помочь в создании столь изящной книжки, пятнадцатилетний мальчик. Только на исходе своих дней, подготавливая собрание сочинений, Стивенсон раскрыл, что литеры Л. О. означают Ллойд Осборн. Тогда все стали принимать комплимент "образцовому вкусу" за добродушную иронию, а вместе с этим являлась мысль, что и последующее соавторство Стивенсона со своим пасынком - мистификация.

Нет, здесь Стивенсону было не до шуток. Оба отпрыска Фанни от первого ее мужа помогали Стивенсону в работе. Дочь - Айсобель Осборн, или, как ее называли, Бель, писала под диктовку. Ллойд, считалось, принимает участие более творческое - сочиняет сам, помогает развивать сюжет и т. д. Почему же в таком случае не мог он завершить оставшиеся после Стивенсона недописанными "Сент-Ив" и "Уир Гермистон"? Еще при жизни отчима Ллойд Осборн опубликовал самостоятельно один рассказ, а потом, когда Стивенсона уже не было, он напечатал несколько романов, новеллы и пьесы. Так что имеется возможность объективно оценить его данные - весьма средние. В самом деле, что-либо значительное подсказать Стивенсону Ллойд был едва ли способен. Его соавторство со Стивенсоном хотя и не являлось мистификацией, но в то же время не было действительным. Оно формально: приобщив Ллойда к своей работе, поставив его имя рядом со своим на обложке, Стивенсон обеспечивал за ним в дальнейшем авторские права.

"Деньги" или, точнее, "деньги для моей семьи" - вот слова, на каждом шагу попадающиеся в поздних письмах Стивенсона. Даже соболезнуя Бакстеру о смерти близкого человека, Стивенсон, извиняясь и прося его понять, сводит в конце концов разговор на деньги, на ту часть своего литературного наследства, которая должна достаться Айсобель Осборн. В

этом отношении он действительно стал "не тот". У него возникает странный план: просить своих основных корреспондентов вернуть ему его письма с тем, чтобы тотчас собрать их в книгу, издать. "Я хочу, - пишет полушутя-полусерьезно Стивенсон, чтобы в случае моей смерти моя более или менее в том неповинная и милая семья могла бы извлечь из этого денежную выгоду". Он прекрасно понимает бестактность подобной просьбы, но все-таки намерен просить Бакстера сыграть роль посредника, и тот поневоле ищет слова, чтобы разъяснить абсурдность такого плана - разъяснить Стивенсону, отличавшемуся всегда редкой душевной деликатностью. Бакстер подал другую мысль - выпустить собрание сочинений, назвав его "Эдинбургским". Стивенсон воспрянул духом. Ему необычайно понравились и сама идея и особенно титул "Эдинбургское издание Стивенсона". В ответ он писал Бакстеру нечто вроде того, что, осуществив "Эдинбургское издание", можно бы и умереть {Иногда говорится, будто Киплинг был первым и единственным из английских писателей, чьи сочинения заслужили высокую честь выйти полным собранием при жизни автора. Впервые свое прижизненное собрание сочинений издал еще современник Шекспира Бен Джонсон (1616).}.

Слово "смерть" также на разные лады склоняется в эти годы Стивенсоном. Постоянные рассуждения о близкой смерти подсказаны резким ухудшением здоровья и все теми же заботами о будущем семьи, а потому возможная кончина писателя обсуждается всесторонне и практически им самим и вокруг него. "Кстати, мнение моей жены таково, что в случае моей смерти им придется выкупать дом и мебель у остальных наследников; так ли это? Жена упорно утверждает это, поэтому я спрашиваю твоего мнения, чтобы ответить ей", типичные для тех лет строки из письма Стивенсона.

Литературная работа тем не менее в Вайлиме не прекращается. В апреле 1893 года Стивенсон публикует "Вечерние беседы на острове", в сентябре того же года - "Дэвида Бэлфура" ("Катриона") и попеременно работает над двумя новыми большими романами - "Сент-Ив" и "Уир Гермистон".

Еще в декабре 1889 года, во время поездки Стивенсона по островам вместе с английскими миссионерами, он был представлен ими местному населению как Тузитала, то есть Рассказчик, Повествователь. Среди самоанцев репутацию Тузиталы ему снискали "Вечерние беседы", сборник повестей, из которого туземцы знали "Сатанинскую бутылку". Эту повесть Стивенсон пытался читать им еще в рукописи, а потом она была переведена на язык самоанцев. Самоанцы верили, что Тузитала в самом

деле обладает волшебным сосудом и он хранится в сейфе, который занимал угол большого холла Вайлимы. В тот же сборник вошли "Берег Фалеза" и "Остров голосов". В повестях непосредственно отразился материал экзотических впечатлений Стивенсона.

Однако Тузитала откликнулся на увиденное им на островах не только как увлекательный рассказчик. Те самые "письма о немцах" в "Тайме", а также составленное им "Примечание к истории", что так удручили своей политической прозой Оскара Уайльда, правдиво изображали бесчинства английской, американской и главным образом немецкой администрации на Самоа.

Сидней Колвин, публикуя письма позднего периода и комментируя их, просил читателей лишь из любви к Стивенсону вникнуть в тогдашние перипетии самоанской политики: и ему это казалось мелким и не стоящим внимания. Но Сидней Колвин, почитатели, друзья были далеко, Стивенсон же видел все своими глазами и не только беспристрастно наблюдал, но старался дать политическое объяснение событиям, происходящим на Самоа. Его гражданское и гуманное чувство не позволило ему остаться в стороне. Он защищал интересы самоанцев. Вот почему на островах с особенным уважением произносили имя Тузиталы и бережно хранили память о нем.

Ллойд Осборн сказал однажды с недоумением, что его поражает несоответствие между гражданской горячностью и отзывчивостью отчима и малым количеством его выступлений по текущим событиям. В то же время некоторые доброжелатели считали, что талантливый и слабый здоровьем писатель, истинный художник, слишком много потратил сил и времени на публицистические письма, которые он с 1889 по 1895 год печатал в лондонской "Тайме" и в других газетах, выступая в защиту мира и справедливости. Эти письма дополняют книгу Стивенсона "Примечание к истории", изданную в конце 1892 года. Письма и книга рассказывают о бесчинствах колонизаторов, о "режиме террора" на островах Самоа, об испытаниях самоанцев. В Германии "Примечание к истории" было предано сожжению, а его издатели подверглись штрафу. Позиция Стивенсона была уверенной и определенной - он решительно расходился с теми английскими писателями, кто бил в милитаристский барабан, пропагандируя "величие" Британской империи.

Еще в 1881 году, когда он узнал подробности о действиях английских войск в Трансваале, он не мог сдержать своего возмущения. Он написал письмо-протест, назвав агрессивные действия англичан против буров мерзостными. "Кровь буквально закипает у меня в жилах, - писал он. - Не

нам судить, способны буры к самоуправлению или не способны; в последнее время мы вполне убедили Европу, что и сами мы в целом не самая слаженная нация на земле... Может наступить время в историй Англии, так как история эта еще не завершилась, когда и Англия может оказаться под гнетом мощного соседа; и хотя я не могу сказать, есть ли бог на небе, я все же могу сказать, что в цепи событий есть справедливость, и она заставит Англию пролить ведро своей лучшей крови за каждую каплю, выжимаемую сейчас из Трансвааля".

Письмо выражало не минутное настроение писателя, а глубокие убеждения и чувства. Стивенсон просил жену передать письмо в печать, однако Фанни, опасаясь, по-видимому, враждебной реакции со стороны официального и благонамеренного общественного мнения, сулившего неприятные последствия для всей семьи, не выполнила поручения мужа. Письмо не появилось тогда в печати, и в какой-то мере этот факт разъясняет недоумение Ллойда Осборна.

О нравственных принципах и гражданском мужестве Стивенсона может свидетельствовать его "Открытое письмо преподобному доктору Хайду из Гонолулу" от 25 февраля 1890 года в защиту памяти отца Дамьена, простого, но сильного духом человека, пожертвовавшего собой ради обреченных в лепрозории. Писатель сам посетил этот лагерь прокаженных и пробыл в нем около недели, рискуя здоровьем и жизнью.

Стивенсон не мог оставить без ответа клевету благоденствующего и политиканствующего служителя церкви, с которым был знаком и у которого был благосклонно принят. "Однако, - говорил Стивенсон в открытом письме, существуют обязательства превыше благодарности и оскорбления, которые решительно разделяют близких друзей, не то что знакомых. Ваше письмо к преподобному Гейджу - документ такого свойства, что, на мой взгляд, если бы даже я умирал с голоду и Вы напитали меня хлебом, если бы Вы дежурили у постели моего умирающего отца, то и тогда я почел бы себя свободным нарушить долг вежливости".

Последние, наиболее масштабные по замыслу произведения Стивенсона позволяют, словно в панораме, увидеть целенаправленное движение его интересов, их последовательное развитие - от ранней пробы пера, очерка о Пентландском восстании, к поздним историческим романам. "Прошлое звучит в памяти!" - воскликнул Стивенсон в середине 80-х годов - он жил тогда в Борнемуте, а его тянуло в Эдинбург к воспоминаниям студенческой молодости. "Прошлое" было для него лично его прошлым на фоне древнего города, сердца Шотландии, ее старины. Это символическое совмещение, эта память стала для него еще более притягательной, когда он

оказался далеко и к тому же безвозвратно далеко от родины. "Никогда не придется больше мне бродить возле Фишерз Трист и Гленроз. Никогда не увижу я больше Олд Рики. Никогда больше не ступит моя нога на наши пустоши", - писал он в 90-х годах из Вайлимы земляку-шотландцу. И с этим чувством Стивенсон продолжал "Похищенного" писал "Катриону" (в журнальной публикации - "Дэвид Бэлфур"), "Уира Гермистона" и "СентИв", у него возникали очередные замыслы, и они так же, как эти романы, по месту и времени действия пролегали все в той же плоскости. Стивенсона интересовала Шотландия после 1745 года, пережившая в тот год последнюю решительную вспышку шотландского национализма. В отличие от Вальтера Скотта, демонстративно отнесшего действие "Уэверли" от начала XIX века на "шестьдесят лет назад" - как раз к 1745 году, Стивенсон отодвинул события этого времени, постоянно упоминаемые в его книгах, за пределы повествования, в некую историческую перспективу, сделав их в сознании персонажей исходной точкой. "Вы уже не дитя, вы должны ясно помнить сорок пятый год и мятежи, охватившие всю страну", - говорят Дэвиду Бэлфуру: это очень важная для Стивенсона дистанция во времени. Она дает ему возможность как бы вместе с людьми середины XVIII столетия живо вспоминать роковой рубеж.

И опять-таки вместе со своим героем Стивенсон произносит следующие слова: "Есть пословица, что плоха та птица, которая грязнит собственное гнездо. Помнится, я слышал еще ребенком, что в Эдинбурге был мятеж, который дал повод покойной королеве назвать нашу страну дикой, и я давно понял, что этим мы ничего не достигли, а только потеряли. А потом наступил сорок пятый год, и все заговорили о Шотландии, но я ни от кого не слышал мнения, что в сорок пятом году мы что-нибудь выиграли".

Стивенсон мог с полным основанием сказать, что и он ребенком слышал о том же, о чем говорит Бэлфур, хотя для Бэлфура это непосредственная память его детства, а для Стивенсона - предания почти вековой давности. Но как бы там ни было, Стивенсон действительно слышал все это из живых уст - от родителей, от няни, от местных жителей. Он вырос в тех краях, где некогда должен был родиться, жить, бедствовать и добиваться у судьбы справедливости молодой человек середины XVIII века, современник смутной поры, решившей судьбу Шотландии. На собственном опыте писатель знал, что такое запас, заряд исторической памяти народа, передаваемый нераздельно от эпохи к эпохе. Стивенсон старался разобраться в наслоениях этой памяти. Она была для него и

далеким историческим уроком и реальностью его собственных воспоминаний. Упорство шотландской патриархальной самобытности, английская политика, вклинившаяся между горной и равнинной Шотландией, распад и вражда кланов, характеры, формирующиеся в жестоких условиях, - "все это в моем давнем вкусе!" - мог бы сказать тут Стивенсон, как сказал некогда о "Владетеле Баллантрэ".

Дэвид Бэлфур находится в драматическом положении: сторонник союза с Англией, он в силу обстоятельств морального свойства должен отстаивать престиж тех, кто враждебен англичанам. Еще трагичнее, по замыслу Стивенсона, должна была сложиться ситуация в романе "Уир Гермистон": лорд Гермистон, верховный судья (Стивенсон имел в виду лорда Браксфилда - реальное историческое лицо), ходом событий поставлен перед жестокой необходимостью вынести смертный приговор своему сыну.

Стивенсон верил, что "Уир Гермистон" (издан посмертно в 1886 г.) окажется его лучшим произведением. Именно трагическая глубина фигуры старого Гермистона давала ему такие надежды. И, возможно, он, завершив роман, не ошибся бы. Во всяком случае, крупные литературные авторитеты Шотландии, например, выдающийся прогрессивный поэт Хью Макдайармид, считают "Уира Гермистона" исходной вехой, от которой после довольно длительного упадка в середине прошлого века началось с конца столетия возрождение шотландской литературы.

В романе "Сент-Ив" Стивенсон взял иное время, но от Шотландии не отвлекся. В 1892 году Генри Джеймс прислал ему мемуары наполеоновского генерала Марбо. Память о наполеоновских войнах вообще тогда вызвала вспышку литературного интереса. Любопытно, что в том же году ту же книгу получил из рук Джорджа Мередита Конан Дойль. Марбо послужил Конан Дойлю моделью для бравого бригадира Жерара. У Стивенсона Марбо не вызвал подобного вдохновения, но все-таки и Стивенсон, быть может, отчасти под воздействием этих воспоминаний, взялся за наполеоновскую тему, построив ее по-своему: французский военнопленный бежит из Эдинбургского замка {"Сент-Ив", оставшийся, как и "Уир Гермистон", незаконченным, был дописан литератором А. Квиллер Кучем и вышел в свет в 1898 году. Первоначально наследники Стивенсона просили об этом Конан Дойля. Но автор Шерлока Холмса, считая себя в сравнении со Стивенсоном писателем недостаточно искусным, не взялся дорабатывать книгу.}. ...У Стивенсона намечался замысел еще одного исторического романа о Шотландии. "Идея в том, - писал он двоюродному брату, - чтобы сделать настоящий исторический

роман, охватывающий эпоху целиком и народ, наш народ..." Он придумал только заглавие - "Дикий кот", что также может означать "Бродяга".

Шотландии же, ее национальному герою Роберту Фергюссону, воспетому Бернсом, Стивенсон намеревался посвятить собрание своих сочинений. Однако практические соображения взяли верх над патетикой, и в итоге Стивенсон адресовал посвящение жене. Судьба семьи поглощала его мысли. Он страшился творческого кризиса и утраты средств к существованию. "Я дошел до мертвой точки, - извещал он Бакстера. - Я обычно не помню прежних своих плохих состояний, но именно сейчас мне достаточно плохо, я имею в виду литературную работу; здоровье пока хорошо и крепко". О том, что он чувствует себя исписавшимся, конченным, Стивенсон говорил в эту пору многим. Болезни также оставили его в относительном покое ненадолго. Стивенсон стал испытывать заметные нелады с правой рукой. И вот она почти отнялась. Участились "визиты старого знакомого - Кровавого Джека", - так называл Стивенсон кровотечения из горла. Творческая работа, однако, продолжалась заведенным порядком.

Однажды в эти последние свои годы Стивенсон сделал такое признание: "Да будет известно нынешнему подвижному поколению, что я, Роберт Луис Стивенсон, сорока трех лет от роду, проживший двадцать лет литературным трудом, написал недавно двадцать четыре страницы за двадцать один день, работая с шести утра до одиннадцати, а затем вновь с двух до четырех или около этого, без отдыха и перерыва. Таковы даяния богов нам, таковы возможности плодовитого писателя!"

В конце 1894 года Эдмунд Госс прислал Стивенсону книжку своих стихов с посвящением - "Тузитале". "Что ж, мой дорогой Госс, - отвечал ему Стивенсон, - желаю вам всяческого здоровья и процветания. Живите долго, тем более, что вам, видно, все еще нравится жить. Пишите новые книги, такие же хорошие, как эта; одно лишь будет для вас невозможно: вам не удастся больше никогда написать посвящение, которое доставило бы столько же удовольствия исчезнувшему Тузитале" (1 декабря 1894 года).

3 декабря 1894 года Стивенсон по обыкновению с утра весь день напряженно работал над рукописью "Уира Гермистона", который был доведен почти до половины. К вечеру он спустился в гостиную. Жена была в мрачном настроении, и он старался развлечь ее. Потом собрались ужинать. Стивенсон принес из погреба бутылку бургундского. Вдруг он схватился за голову: "Что со мной?" И упал. Кровоизлияние в мозг. В начале девятого Тузиталы уже - не было.

С почестями, в окружении самоанцев, покрытого государственным английским флагом, его подняли на вершину горы Веа. Все было исполнено по его стихам:

Здесь лежит он, где хотел лежать...

"Эдинбургское издание" своих сочинений, первые тома которого были подготовлены к выпуску при жизни автора, Стивенсон разбил на четыре раздела - романы, рассказы и повести, очерки и статьи, стихотворения - думая разместить их примерно в пятнадцати книгах. Сидней Колвин, редактор издания, выпустил к 1897 году двадцать семь томов. В этом, как и в последующих, столь же многотомных и отнюдь не компактных изданиях, большую часть занимали литературные статьи, очерки, публицистика и переписка:

В настоящем собрании представлены лучшие художественные произведения Стивенсона, а также некоторые его статьи.